العدد ٦٢ / صيف وخريف ٢٠٠٣

# فصول

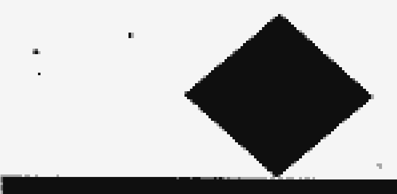
مجلة النقد الأدبى
علمية محكمة



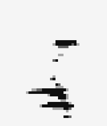



مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب


مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی









قواعد النشر:

. ألا يكون البحث قد سبق نشره.

. يتراوح عدد كلمات البحث من ٨٠٠٠ إلى ١٢٠٠٠ كلمة.

. يفضل أن يكون البحث مجموعاً بالعاسوب IBM ومرفقاً به القرص المدمج.

. على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية وملخصا وافيا.

. لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.

. يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.

. تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسخة من المجلة.



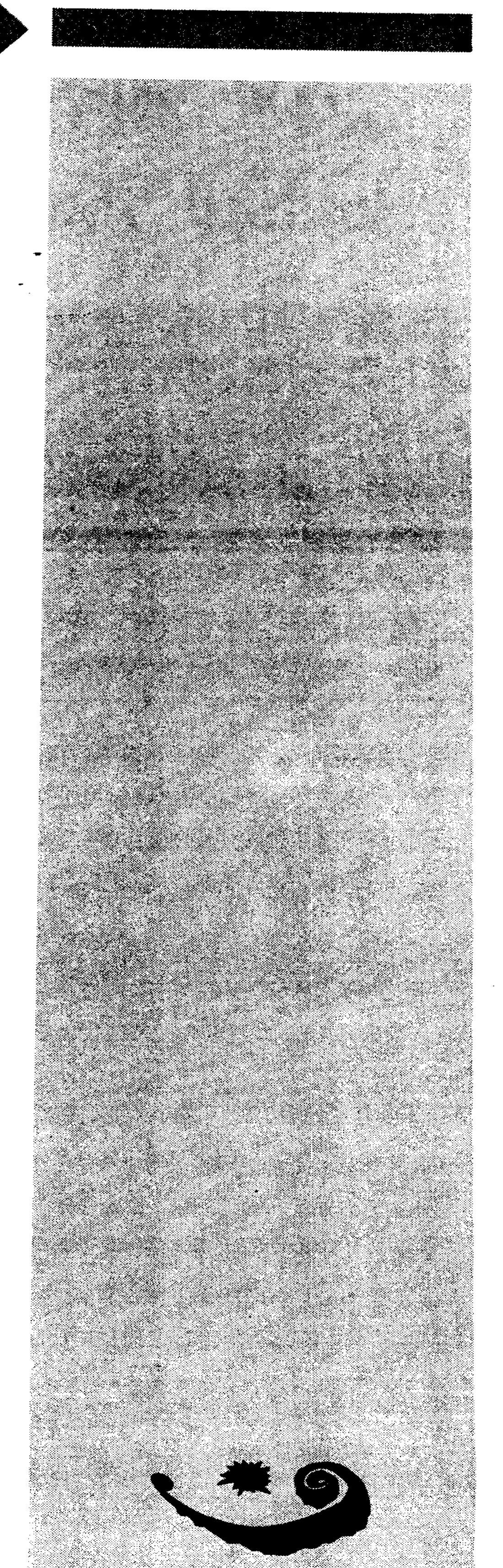
# فصول




العدد رقم ٦٢

# فهرست

# نقد التطبيقى



## خصوصية تشكيل المكان فى آثار إبراهيم الكونى الروائية.الرباعية نموذجا

**أحمد الناوى بدرى**

## تشكلات الشعرية الروائية

**محمود الضبع**




# تشكلات الشعرية الروائية

محمود الضبع

يمر الأدب العربى بمرحلة ازدهار للرواية ، مما جعلها تشغل مساحة غير هينة من الذاكرة العربية التى قرنت في تاريخها بين الأدب والشعر، باعتبار الأخير هو الممارسة الأدبية الأكثر تحققا والأكثر استقبالا على مستوى التلقى ، والأمر- على هذه الشاكلة- يعد بحق ترجمة صادقة لحركة الفكر العربى ، على الرغم من بعد المسافة ظاهريا بين الشعر والرواية .

إن الخطاب الشعرى عندما يذكر ، فإنه يستدعى بالضرورة نقيضه النثرى، ولكنه لا يستدعى بالتبعية تلاحما مع النثرية ، تلك هى أولى الإشكالات ، فكيف يكون النثر شعرا؟ وكيف يكون الشعر نثرا؟ ومن أين يكتسب النص الشعرى موسيقيته التى ألفتها الأذن وارتبط الشعر بها؟ وماذا إذن يكون الشعر إن لم تكن هناك موسيقى؟

لقد اعتادت الذائقة العربية - وهذا حقها - أن ترفض كل تحول ، وتراه منافيا للشعرية؛ ربما لأن مفهومها عن الشعر مفهوم مثالى ، ولأنها تميل إلى التجميع لا التفريق ، وإلى الاستقرار المفهومى ، وهو موقف ليس مقصورا على الشعرية وحدها، وإنما يشمل النظريات الإنسانية كافة. وربما يكون هذا صالحا للموقف الكلاسيكى من الحياة ، أو الموقف الرومانسى بمفهومه الجمعى السائد على أفراد المؤسسة الحياتية كافة، ولكنه لا يصلح لطبيعة الأديب والشاعر الذى شهد تحولات فى مناحى الحياة والثقافة كافة مع نهاية القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين .. ذلك الشاعر الذى لم يعد يمثل عضوا فى مؤسسة جماعية، بقدر ما يمثل هو مؤسسة فردية لا تتشابه مع الحالات الأخرى المعاصرة ، إنه ليس نزوعا إلى الانحلال والانفصال عن مجتمع ، بقدر ما هو محاولة لفهم تحولات الحياة على حدة.

## ما الشعر؟ وما النثر ؟

إذا كانت الرواية فى إطار تسكينها النوعى تنتمى إلى النثر- تبعا للتوجه الكلاسيكى- فإن التطور الحداثى للأدب قد قارب بين أطراف هذا التسكين ، وغدت الكتابة فى تشكيلها تنحو إلى تشاكل الخطاب / الخطابات. والأمر لا يمثل فقط كسرا للحدود بين الأنواع الأدبية بتعبير كروتشه ، وإنما غدا يمثل استعارة لتقنيات قد تبدو دخيلة فى ظاهرها .

إن الحديث عن الرواية العربية التى تنتمى إلى مفاهيم الحداثة يستدعى حديثا عن شعرية القص ، وشعرية البناء؛ إذ غدت مفاهيم الشعرية غير مقصورة على الشعر ، وإنما يمكن تلمسها فى أشكال الخطاب الأدبى كافة.

وعلى الرغم من ذلك، يظل التساؤل قائما : ما الشعر ؟ وما النثر ؟ وهل التفريق الحاد بينهما يعود إلى جوهرية خلافية فى كل منهما ، أم إنه تفريق وضعته تاريخية الأدب العربى، ومن ثم اكتسب وجوده بفعل ترسيخ الزمن له ؟ هل يجوز لنا بالفعل أن نتخلى عن الأحكام العمومية التى طرحها النقد العربى ، والتى كان لها أسبابها المرتبطة بنفى الشعرية عن القرآن؟ ومن ثم ضرورة الفصل بين الشعر والنثر ، وتعريف الشعر على أنه الموزون المقفى ( ابن قتيبة فى القرن الثالث الهجرى)، ثم ربطه بالصور والأخيلة ، والعاطفة والانفعال النفسى ( ابن رشيق القيروانى ) ، وربطه بين الشعر والوظيفة والمعنى ، وإضافة القصد والنية إلى مفهوم الشعر " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهى اللفظ والوزن والمعنى والقافية " [1] إن تعريف الشعر بالوزن والقافية غدا اليوم أمرا يحتاج إلى المعاودة مع ممارسات الشعرية التى طرحت "الشعر التفعيلى وقصيدة النثر". أما اللفظ والمعنى والصور والأخيلة، فجميعها لا تقتصر على الشعر فحسب، وإنما تدخل فى نطاقه أيضا أشكال الخطاب الأدبى الأخرى؛ ومن ثم غدا الفصل بين ما هو شعرى ، وما هو ليس بشعرى أمرًا يصعب الحديث عنه ، وهو ما دعا بعض النقاد لأن يسموا تلك الكتابة التى تتمثل روح الشعرية وتقنياتها بأنها **"كتابة عبر النوعية"** .

وإذا كان الأمر كذلك ، فلا أقل من أن نتخذ الطريق التقليدى فى الكشف عن هوية هذا النوع من الكتابة والبحث عن انتماءاتها ، وأعنى البحث فى مدى انتمائها – بداية – إلى الأدب ، ثم إلى الشعرية على فرض أنها شعر ، ثم إلى النثرية على فرض أنها نثر ، ثم مدى انتمائها إلى أى جنس أدبى آخر ، سواء أكانت بالفعل تنتمى إلى نوع معين ( رواية– قصة ) ، أم تخلق هى نوعها على نحو ما تستدعى معه إيجاد تصنيف لها ، تحت مسمى ما– إن كان الأمر يقتضى مسمى جديدا.

## ١– أدبية الأدب :

يقول تودوروف: "من يجرؤ اليوم على أن يفصل بين ما هو أدب ، وبين ما لا يمت بصلة إليه؟ فهناك منوعات أدبية لا تحصى، تعرض نفسها علينا ضمن منظورات مختلفة جدا" [2].

ربما يكون هذا القول – على اختلاف بيئته – حقيقة ، إلا أنها فى هذه الحالة لا تعد مدخلا، بقدر انتمائها لأن تكون مهربا من محاولة التحديد؛ فالقانون الأدبى يفرض وجوده على الشكل ، سواء هدمت الحدود بين الأجناس أم لم تهدم. إنه لا خلاف – بأى حال من الأحوال – على ما هو أدب ، وما هو ليس بالأدب .. وربما – أيضا – يكون لزاما علينا أن نتساءل بدورنا: ما الأدب ؟ أو على الأخص : كيف نحكم على شكل ما بأنه أدب أو لا أدب ؟

ربما يبدو – مع ذلك – أن الأدب غير قابل لأن يحدد بحدود صارمة، أو أنه سيظل محتكما إلى طبيعة الذائقة التى تستطيع أن تميزه عما سواه. وعلى المنوال نفسه يتغير دائما مفهوم الأدب بتغير الأزمان ، ذلك لأنه– بأبسط تعبير – كائن حى ، يتطور بتطور مستحدثاته ، وقد ينبع كنهر من منبع واحد ، ولكنه لا يتوقف عند نقطة ما .. لأنه دائم التحرك ، دائم التقدم إلى الأمام .. ولو إلى فراغ .

ذلك هو الأدب الذى تأتى صعوبة تحديده لأنه منتج خيالى [3] . يرتبط بمكنون النفس منتجا منها وإليها .. والنفس تتأبى التأطير ، والأدب كذلك ...... أيكون الأمر هكذا لأن الأدب دائما يطرح مفهومه من خلال النوع ( شعر – رواية – مسرحية ) ، أم لأن عتباته ( العنوان والنوع المحدد من قبل المؤلف ) هى التى تكشف عنه ؟ .. إنها ليست إشكالية نوع واحد ، ولكنها إشكالية تتعلق بالأنواع كافة.. وذلك على الرغم من أنه يمكن طرح مفهوم للأدب من خلال مفهومه الابتداعى [4] ، كما يرى ويليك ووارين ، وتمييز الأدب عما سواه عن طريق الاستعمال الخاص

للغة فى الأدب ، "إن اللغة مادة الأدب ، مثلما أن الحجر البرونز مادة النحت ، والألوان مادة الرسم ، والأصوات مادة الموسيقى . غير أن على المرء أن يتحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة هامدة كالحجر ، وإنما هى ذاتها من إبداع الإنسان ، ولذلك هى مشحونة بالتراث الثقافى لكل مجموعة لغوية " (٥). وإن كان هذا التحديد لا يميز الأدب بقدر ما يخلط به أنواعا أخرى من الممارسات الإنسانية والتعابير اليومية كالحديث اليومى ، والحوار الإذاعى ، والمحاضرات التى تلقى على الطلاب ، لكننا على الرغم من ذلك يمكن أن نستغل اللغة - كطبيعة ثنائية - فى تحديد مفهوم الأدب ، لا بوصفها لغة حديث يومية ، أو بوصفها وسيلة رمزية للتفاهم بين البشر ، وإنما بوصفها لغة خاصة يستخدمها الأديب - دائما - بطرائق مغايرة ، ويعمل فيها الانحراف الدلالى الذى يشكل سماته الأسلوبية عمن سواه ، ويجعله فى الآن نفسه ينتمى إلى ذلك المفهوم الواسع : الأدب.

ويصل كل من ويليك ووارين إلى نتيجة مؤداها " أن العمل الأدبى الفنى ليس موضوعا بسيطا ، بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية ، وذو سمة متراكبة مع تعدد فى المعانى " (٦) . وقريب من هذا ما يصل إليه تودوروف (٧) ، فى محاولته تحديد الأدب من خلال بحث مفهوم الخطاب بمفهومه البنيوى ، الذى يعنى وظيفة الخطاب الأدبى فى مقابل وظيفة الرسالة أو التقرير اليومى .

هكذا نجد أنفسنا مرة أخرى قد عدنا من جديد نبحث فى وسائل الأدب لا فى الأدب ذاته ، ونجد أنفسنا - كذلك - نبحث فى أدبية الأدب من خلال تميزه عما لا تتحقق فيه الأدبية. وعلينا - إذن - أن نوسع المفهوم ليشمل كل نشاط إنسانى ليس مكتوبا فقط ، وإنما أيضا كل نشاط شفاهى ، وهو ما نجده فى تراثنا العربى القديم؛ فعلى الرغم من عدم ظهور المصطلح لديهم ( الأدب ) فإنهم تحدثوا عن الأدبية فى النص بمفهومها الكامن فى النفوس ، عالجوها بشعرهم تحت مسمى الصناعة تارة ، وتارة أخرى تحت مسمى الصياغة ، وحسن الرصف ، وهى معان كانت ترتبط لديهم بالبحث فى الشعرية وموضوعة الأدب لتفرقه عما سواه وتشكل له الفرادة الأدبيَّة. إن الأدبية بهذا المفهوم نشاط لغوى - كتابى / شفاهى - يرتبط بالتنظيم والتخييل والتعبير الشخصى عن رؤية .

إن الأدب - على هذا الأساس - يمكن تحديده على أنه كل نشاط لغوى يسعى إلى خلق إبداع جديد للإمكانات اللغوية والعلاقات التى يمكن أن تنشأ بينها. إنه تعبير عن الحياة الإنسانية فى أشكال أدبية متنوعة .

ونجدنا مدفوعين لأن نعود مرة أخرى إلى شرط ابن رشيق القيروانى ، وهو النية والقصد ، النية فى كتابة أو قول أدب ، فإن لم تتوافر هذه النية ، فإن المنتج حينئذ لا يمكن قبوله فى الأدب وفى أنواع الأدب .

إن هذا التقريب لمفهوم الأدب يسعى لفرض هيمنة الأديب فى اختيار الشكل الذى يعبر فيه ، كما يسعى الموضوع لفرض هيمنته على الخطاب الذى يتشكل فيه .

وهذا التقريب - ذاته - هو ما يسمح بأن نطرح الممارسات الكتابية المعاصرة ( قصيدة النثر، الرواية والقصة اللتين تتمثلان تقنيات الشعرية ) بوصفها أشكالا أدبية تنتمى إلى الأدب وإلى الأدبية؛ ذلك لأنها نشاط لغوى مبدع ، يعبر عن رؤية ، مستخدما الوسائل الأدبية من تصوير وتخييل وخلافه.

ولكن يبقى السؤال - فى هذه الحالة - ماثلا : أى أدب هو ؟ أهو شعر؟ أم إنه نوع من الأنواع النثرية التى تتشكل فى ظل بنية تسعى لخلق روح شعرية ؟ أم إنه جنس أدبى جديد لا ينتمى إلى هذا ولا إلى ذاك ، وإنما يبحث عن تشكله لأن يكون نوعا ثالثا لا هو شعر ولا هو نثر؟ إن البدايات الأولى للألفية الثالثة تطرح تحولاتها عن الأدب ، لا بوصفه مؤسسة تنتمى إليها أنواع

محددة سلفا يتحرك الأديب فى إطارها ، وإنما كمؤسسات فردية ، تبحث فى مساحة التوتر الإنسانى ، والقلق النفسى ، وتطلعات الفرد وقلقه الدائم ليس على حاضره فقط ، وإنما أيضا على مستقبله الذى أصبح أهم ما يميزه أنه لا معالم واضحة لهذا المستقبل .. ربما من هذه الوجهة يصبح الرفض مفهوما يتشكل من خلاله الأدب ، يقول بريتون :" إن رفض الحياة المعطاة سواء أكان هذا الرفض اجتماعيا أم أخلاقيا [...] يوجه الإنسان إلى سلسلة من الحلول الجديدة لمشكلته ونهايته "[٨] .

**٢-شعرية الشعر أم شعرية النثر :**

اهتم علماء العربية ونقادها – القدامى والمحدثون على السواء – بالبحث فى شعرية الشعر، وإن كان القدامى قد عالجوها تحت مسميات مختلفة ، وجاء ذلك على وجه الخصوص متمثلا فى تفريقهم بين الشعر والنثر ، وبين الشعر والقرآن ، وبين الشعر والخطابة والكتابة. وكما يقول محمد بنيس: " والشعرية العربية لم تنحصر فى الشعر بمفرده ، فهى توجهت أيضا لقراءة النص القرآنى والخطابة والكتابة ، ومواقع هذه النصوص من النص الشعرى متباينة " [٩] .

وقد تشكلت الشعرية العربية – على المستوى النقدى – من خلال الدراسات القرآنية التى سعت – فى المقام الأول – لتفسير النص القرآنى والكشف عن وجوه إعجازه وإعجاز لغته. وقد كان هؤلاء النقاد والبلاغيون أكثر جرأة فى بحثهم ، حيث رأوا أن البرهنة على إعجاز القرآن تتطلب العودة إلى النص الشعرى [١٠] ، ومن ثم عولجت بعض قضايا الشعرية ، وقراءة ما ليس شعرا من خلال معالجة حل المنظوم ونظم المنثور. وكان عبد القاهر الجرجانى أقرب الذين بحثوا هذا الأمر إلى روح الشعرية المعاصرة ، التى تعنى التحرك الداخلى فى الخطاب اللغوى ، للكشف عن ظواهره ومكوناته المتراكبة ، والكشف عن العنصر المهيمن من خلال العلاقات المتبادلة بين هذه المكونات. وقد ربط الجرجانى – فى شعريته – بين اللفظ والمعنى من خلال نظريته فى النظم: " بَانَ بذلك أن الأمرَ على ما قلناه ، منْ أن اللفظ تَبَعٌ للمعنى فى النظم ، وأن الكلمَ تترتب فى النطق بسبب ترتب معانيها فى النفس"[١١]. والربط بين اللفظ والمعنى يتواصل مع شعرية الحداثة التى تعتد بالتعبير والتوصيل كأداة منهجية للكشف عن الشعرية ، وتركز على درجة تعالق التعبير بالمحتوى ، وعلى التوصيل الجمالى قبل ذلك.

ويرى نقاد الحداثة – الذين اهتموا بالشعرية – أنه بالإمكان تقديم مدلول معين عبر وسيلة اللغة الشعرية وكذلك النثرية ، مما يعنى أن طبيعة اللغة الشعرية الحقة لا تكشف عن نفسها إلا من خلال دراسة العلاقات والنماذج المتحققة على مستوى الدوال .

لقد نتجت الشعرية الحداثية– كما يرى بارت – نتيجة للمسلمات التى وضعها دى سوسير فى التفريق بين الشعر والنثر ، وبحثه فى علاقة الأدب بالثقافة ، وتنظير الكتابة الأدبية وتحليلها من الداخل. حيث يرى أن اللفظة المفردة ليست فيها شعرية بذاتها ، وإنما تقتصر وظيفتها على كونها إشارة لشيء ، وتكتسب شعريتها بدخولها مع مفردات أخرى تشكل معها علاقة شعرية[١٢].

أما "جان كوين"، فيرى أن الشعرية هى الناتج الدلالى عن الممارسة اللغوية للشعر ، وبذلك تصبح الشعرية هى البحث عن الخصائص المكونة لوجود لغة الشعر ، ويرى أنها "متوسط التردد لمجموعة من التجاوزات التى تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر " [١٣] . والتجاوزات أو المجاوزة عنده Ecore هى غير المألوف ، وهى ما يقابل المجاز بمفهومه الواسع فى العربية. وهو يرى أن المجاوزة تتحقق فى الشعر والنثر على السواء ، إلا أنها تمثل فى النثر

ميلا إلى درجة الصفر ، وبقدر ما تقترب المجاوزة بقــدر ما تتحقق الشعرية ، والقصيدة: لا يمكـن أن تكون شعرية مائة في المائة [١٤] .

و الشعرية عند "تودوروف" ليست في العمل الأدبي في حد ذاته (الأدب الممكن)، ولكنها السمة المميزة التي يفترق بها العمل الأدبي عن غيره ، فهي "الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية "[١٥] ، وهي تعنى بالخطاب الأدبي ككل لا بجزء منه ، " وإنما تعنى ببناه المجردة التي تسميها: وصفا أو حدثا روائيا « أو سردا " [١٦]. والشعرية تربط بين الأدب واللغة، وهي ليست قصرا على الشعر ، وإنما يتسع مفهومها ليصبح شاملا لكل الممارسات اللغوية .

أما " ياكبسون"، فيرى أنه ليست هناك حدود فاصلة خاصة بالشعر يمكن تبيانها لتفرقه عن غيره من فنون القول؛ فلا الأدوات الشعرية ، ولا الجناسات والأدوات التناغمية الأخرى تستطيع أن تحدد الشعر ، فهذه هي نفسها أدوات تستعملها الخطابة والكلام اليومي. ويرى ياكبسون أن اللغة ووظائفها تتشكل من ثلاثة أجزاء رئيسة تتوافر في أي اتصال لغوي ، وهي:

مرسل ............ رسالة ............ مرسل إليه

ولكل عنصر من هذه العناصر وظيفته اللسانية ، وإن كانت وظيفة الرسالة ( النص الأدبي) هي التي تهيمن على الخطاب ، وهو ما ينتج عنه الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية ، وهنا تتحقق الشعرية التي لا تُعَدّ الوظيفة الوحيدة للغة ، ولكنها الوظيفة المهيمنة والحاسمة ، لأنها تبرز الجانب المحسوس للأدلة: " إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة ، والتركيز عليها لحسابها الخاص ، هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة " [١٧] ، **هذه الوظيفة التي تتحقق في الشعر وفي النثر على السواء، وهي تختص بنمط من الممارسات اللغوية ذات علاقة بممارسات دالة متعددة.**

" ولا تؤدي كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر ، أو القصر على الوظيفة الشعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل ، وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة ، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة "[١٨].

ويكتسب الشعر عند ياكبسون وظيفته الشعرية بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف ، وتنتج عن ذلك البنية التي تسمى "التوازي"، وهي تشمل – عنده – أدوات تكرارية ، مثل: الجناس ، والقافية ، والترصيع ، والسجع ، والتقسيم ، والمقابلة ، والتقطيع ، والتصريع ، وعدد المقاطع أو التفاعيل ، والنبر والتنغيم. ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب كل الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز .

وتتحقق الوظيفة الشعرية في الشعر باعتمادها على الاستعارة أساسا ، في مقابل النثر الذي يعتمد على الكناية أو المجاز المرسل ، حيث لا يتم الانتقال من شيء إلى شيء شبيه به كما هو الحال في الشعر ، وإنما يتم الانتقال من شيء إلى شيء آخر مجاور. " فالشاعرية (الشعرية) هي مجرد مكون من بنية مركبة ، إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع ..... إن الشاعرية تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة ، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ، ولا كانبثاق للانفعال ، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها ، وشكلها الخارجي والداخلي. ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة "[١٩] .

والوظيفة الشعرية بهذا الشكل تنظم العمل الشعري ، وتحكمه ، دون أن تكون بالضرورة بارزة، ودون أن تسترعي الانتباه، " فالأثر الشعري لايهيمن ضمن مجموعة القيم الاجتماعية ، ولا

تكون لها الحظوة على باقى القيم ، ولكنه لا يكون أقل من المنظم الأساسى للأيديولوجية الموجه دوما نحو غايته"[٢٠].

هل يجوز لنا- بعد هذا العرض لمفاهيم الشعرية العربية والغربية - أن نعلن عن الشعرية، لا بوصفها بنية نصية ترتبط بالمفهوم الكلاسيكى للإيقاع فقط ، وإنما أيضا بوصفها بنية نص يمكن أن يتحقق فيها المعانى التى طالب بها الجرجانى ، والانحراف الدلالى الذى دعا إليه مكاروفسكى ، وتراكبها اللغوى الذى رآه دى سوسير ، والمجاوزة التى وضعها كوين ، والتى تقابل بنية المجاز فى العربية ، والخصائص المجردة التى تصنع فرادة العمل الأدبى من وصف وحدث وسرد عند تودوروف، ومن تركيز على الرسالة وكسر القاعدة المعيارية للغة وإسقاط مبدأ المماثلة عند ياكبسون؟

**٣-تشكلات الشعرية الروائية :**

وهل يجوز لنا كذلك البحث فى الخطاب الروائى المعاصر عن تشكل بنى الشعرية فيه ، وبخاصة أن الرواية المعاصرة غدت تعتمد على بنى تشكيلية تستصدر أحكاما من التلقى تدور حول هذا المعنى ، وإن كانت مرجعية هذه الشعرية أمرا يظل غير محدد المعالم بالنسبة لها؟ من هنا يكتسب البحث ضرورته لرصد ملامح الشعرية فى الرواية والتى يمكن تلمسها فى:

**٣-١- السرد الشعرى :**

وهو آلية من آليات إنتاج الشعرية ، تعد واسطة بين التشكيل اللغوى والبنية النصية، وهذا تمييز للسرد الشعرى عن السرد الروائى الذى يكون هو ذاته البنية النصية.

إن السرد العربى الحديث- متمثلا فى الرواية - يختلف عن الشعر ، فى أن الرواية أسست تقاليدها بالاستناد إلى الوارد الغربى منذ البداية ، ومن ثم فهى تنتمى إلى غير السائد الشعرى الذى ينتمى إلى تاريخية ممتدة الجذور ، أرست تقاليدها فى ظل ثقافات لا يمكن لها أن تتخلى عن الثابت بسهولة ، ومن ثم فإن أى حركة تجديدية فيه تظل رهنا للزمن حتى يسمح لها بالاعتراف ، والذى غالبا مالا يكون إجماعا. أما الرواية فإن نشأتها التى تدين للوارد ترتبط بالتجريب والتغير المستمرين ، مما جعل تطور أشكالها أمرا مقبولا منذ البداية ، وكما تتعدد أشكال الحكى اليومية تتعدد أشكال الحكى الروائى بين المفرط فى التفاصيل والمجمل لها ، والملغز والمستبين .

إن هذه السمات الفارقة بين الشعر والسرد فى الأدب العربى الحديث تكشف عن مفارقة الشعر الآنى لامتداداته التاريخية ، والهوة المتسعة التى ما تزال تتسع بين الشعر المعاصر والشعر العربى الذى استقرت مفاهيمه فى الذوق العربى عبر قرون. ولكن على العكس من ذلك تأتى الرواية والسرد بعامة ، وكما يعبر سعيد يقطين عن الرواية المعاصرة :

"لقد وضعت هويتها مع " الرواية الواقعية " . ومنذ أواخر الستينيات حيث صار الشعر يعمق "قطيعته" مع التاريخ الشعرى العربى، راحت التجربة الروائية العربية تسلك طرائق متعددة فى "التجريب". لقد توجهت تجارب منها إلى الأنواع السردية العربية القديمة، وبدأت تتفاعل معها، وتستعير تقنياتها، وتوظفها بطريقة جديدة، كما ذهبت تجارب أخرى نحو جديد الروايات الغربية، وتفاعلت معها وهى تسعى إلى " تأسيس" قواعد جديدة فى الكتابة" [٢١] .

بهذا المسار الذى اختطته الرواية لنفسها، سار التجريب والتأصيل جنبا إلى جنب فى التجربة الروائية العربية الجديدة . وهما معا كانا يضعان الرواية العربية فى قلب " الحداثة "، وما بعدها كما نجد ذلك فى الغرب . ولهذا نجد من يرفض الرواية جملة وتفصيلا، ويرى أنها نتاج "غربى " يحاكى من خلاله الكتاب العرب نظراءهم فى الغرب.

وقد اتخذ السرد – بشكل عام – طريقه فى بنية دائرية ، إذ هو فى الأساس سمة من سمات النثرية ، بل يمثل ماهية النثر – بتعبير أدق – إلا أن آلياته تم استعارتها ، ونقل حقل اشتغالها إلى الشعرية ، وهو انتقال قديم أسسته القصيدة القصة كما يمكن تسميتها فى الشعر العربى القديم ، وكرست له شعرية الشعر الحر ، وقصيدة النثر ، اللتان استطاعتا توسيع بنية السرد من خلال عناصر حاكمة تمثلت فى تحولات الضمائر ، والفضاء النصى ، وبناء الشخصيات الحكائية على نسق ما ، واعتماد الحدث والزمن والوصف ، وتعدد الخطاب ، والتنظيم السردى ... إلخ هذه التقنيات السردية التى اعتمدتها الشعرية فى تشكيلها للنص .

واليوم، تنتقل هذه الآليات من الشعرية مرة أخرى إلى القص والرواية. تنتقل، ولكن بآليات جديدة ، آليات تحولها الشعرى ، بمعنى أنها تعود إلى الرواية ولكن ليس فى تشكلها السردى المحض ، وإنما محملة بعبق الشعرية التى امتزجت بها حتى غدا يصعب الفصل بينهما؛ إذ تجدر الإشارة إلى أن السرد الذى نتحدث عنه هنا ليس هو السرد فى معناه الكلاسيكى ، وإنما السرد الشعرى الذى يمزج بين ماهية الشعر وماهية النثر على السواء ، السرد الذى لا يمثل فصلا حادا بين النوعين، ولكنه يمثل نوعا ثالثا يحمل سمات من كليهما ، تكاد تتساوى فى كمها ، ودرجة تأثيرها .

**٣-١-١- السرد الداخلى (سرد الذات):**

وهو يمثل نمطا مهما من أنماط شعرية الرواية ، فيما يمكن تسميته بكتابة نص الحالة ، وهو نص مفتوح المواجع والمسارب ، وقد يكون ملتبس المتعرجات ، ولكنه يقوم على نواة محورية غائرة ، هى مساءلة الذات الفارقة تاريخيا وأسطوريا.

ففى سرد الذات تبدو الحكاية فيه – إن كانت هناك حكاية تحكى على نحو مألوف – تبدو كما لو كانت نصا شعريا غنائيا – بمفهوم الذاتية – يعبر فيه الروائى – الشاعر – عن علاقته بالكون والحياة والأشياء من حوله ، ويناقش رؤاه وفلسفته ، ويطرح أسئلته ، وهمومه الفكرية : يعرض لعذاباته ، وأحلامه ، وأمله ويأسه ، لغضبه وفرحه ، لتشكلات حالات الوعى لديه ، لانغماسه فى حياة يمارسها ربما دون أن يعرف هويتها .

ففى نص منتصر القفاش الروائى " تصريح بالغياب " [٢٢] يبدأ القص من منطقة بين الوعى واللاوعى ، بين الحلمى والواقعى ، شيء أقرب إلى الكابوسى أو على شفا حفرة منه :

" لم يكن الدخول سهلا .

**ربما لأننى تعثرت فى درجة حجرية من السلم الصغير ، لأننى كنت مسرعا فاصطدمت بأحد يهم بالخروج ، أو توهمت أن هناك بابا .**

**ظننت الأمر كله فى متناول يدى . أن أستعيد الرواية وأرحل .**

**لن يوقفني شيء سوى ملابسهم الميرى والبيادات والطواقى وصوانى التعيين .**

**سأظل أزيحها ، وأدفس يدى بينها حتى أصل إلى روايتي عند أرضية الدولاب الإيديال"** ص٩ .

والأمر برمته وإن بدا سردا لذات ، إلا أن المفردات المركزية فيه تعتمد بنى الشعرية من خيالات وتكثيف فى الرؤية ، وغموض بمعناه الشعرى. فالدخول الذى لم يكن سهلا غير محدد المعالم ولا يمكن تحديد هويته ، يؤكده فعل التوهم بوجود باب ، وحتى دالة الباب ذاتها لا يمكن قبولها على دلالة الباب المتعارف عليها بوصفها بابا للدخول ، وهو ما يؤكد أنه ليس فى هذا السرد – سرد الذات – حكاية تحكى على النحو المألوف فى ذلك، حتى لو كانت تقنيات الحكاية هى تقنيات "الحساسية الجديدة" من تشابك الواقعى والحلمى، وتداخل الأزمنة،

وشاعرية اللغة الرؤية، والتباسها الأسئلة، وكسر النمطية، وتفتيت الشخوص والأحداث إلى آخر ما كرسته كتابات "الحساسية الجديدة" من تقنيات وطرائق للسرد.

تجاوزت الرواية المعاصرة هذه المرحلة كلها بعد أن استوعبت إنجازاتها، وتمثلتها حتى غدت هذه الإنجازات اليوم، مأخوذة مأخذ التسليم، وسارية في جسد النصوص الروائية مسرى المقومات الأولية التى هى من فرط كونها أساسية قد أصبحت منسية وفطرية تقريبا.

أما عند ياسر إبراهيم فى روايته " بهجة العمى "[٢٣]، فإن شعرية السرد الداخلى تتخذ شكلا آخر ليس هذه المرة من منظور تحولات الذات وعدم تحديدها تحديدا قاطعا على نحو ما ، وإنما من خلال رصد لذات الأعمى التى تحيا الحياة ليس بعينها هى ، وإنما بخيالاتها ، وهو نمط يستدعى بالضرورة أبعادا لم تكن على بال الرواية ومفهوم الشخصية فيها ، والكتابة تتحدث عن نفسها. فالأعمى عندما يطلب من صديقه أن يصف له فتاة ، يعود إلى نفسه فيعايشها قائلا :

**" ما قيمة الوصف دون أن أرى الشىء وأغمض عينى عليه ثم أرى خيالات ملونة، ألتصق بها، وربما أحلم بها أيضا ؟ لقد غابت الألوان من عينى ولن تعود إليها. هذه التخيلات الساذجة عن العالم هى ما أستطيع تخيله وبألوان باهتة مثل الأخضر والأحمر والأسو لم أستطع أن أظل مجرد أذن تستمع إلى لغة يشير إليها، وأظل أهرب من كونى ميتا بدون عينىّ ".** ص٧ .

فالأعمى هنا لا يتساءل ، وإنما الذى يتساءل هو الذات الساردة ، الذات التى لم تعد تقنع من الحياة بوصف مظاهرها ، بقدر ما تبحث عن رؤيتها هى الداخلية. إنها دعوة تقدمها للإنصات الداخلى ، ومتابعة البصيرة لا البصر .

إن الشعرية هنا تتخذ آلية الخفاء، والجوانية، ومحاكاة النفس ، فى صوفيتها الفلسفية ، وبحثها عن الانعتاق . والخفاء هنا: ليس الكتمان الكامل، ولا استغلاق الدلالة . والجوانية : ليست مجرد الوجه الآخر للظاهر اليومى، وليست مجرد الجانب المضاد لما نعرفه ونراه فى مجرى حياتنا اليومية العملية، بل هى آلية دينامية متحركة وفعالة ولها أكثر من مستوى للحركة.

إن آلية السرد الداخلى بهذا الطرح إنما هى من باب الشعرية ، ولكنها ليست تقنية مقصورة على الشعر، وإنما هى آلية وجدت طريقها إلى كل النصوص الروائية التى تتمثل روح الشعرية ،أو تتخذ بنية الشعرى نمطا لها .

**٣-١-٢- السرد الداخلى (تحولات الخطاب):**

أو ما يمكن تسميته بتحولات الضمائر ، أو اللعب بالضمائر ، حيث يتخذ الضمير السارد بنية متحولة دوما لا تستقر على حال .

لقد اعتمد المفهوم التقليدى للأنواع الأدبية على تخصيص الضمائر باعتبار خصوصية ضمير المخاطب للمسرح ، وضمير الغائب للملحمة ، وضمير المتكلم الفرد للغنائية ( الشعر الغنائى ). والسرد بناء عليه يعتمد الضمير "هو" فى مقابل الشعر الذى يعتمد الضمير "أنا".

ولكن التطور السردى المعاصر ، ومع شعرية السرد ، غدت إحدى السمات الفارقة للسرد هى التحولات الضمائرية. ففى الشعر تبرز الذات المتكلمة مقدمة للحدث المسرود ، ولكنه فى النص السردى الشعرى يكون الحدث هو المركز ، ولا يتخذ الراوى موقعا محددا على وجه الخصوص ، بل يصبح ذاتا متحولة ، تتنقل على امتداد النص المسرود ، بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب مفردا وجمعا؛ وهنا تغدو الشعرية مرهونة لا بعوامل خارجة ومحددة سلفا ، وإنما ترتهن بذات المبدع؛ وهنا أيضا تظهر آليات اشتغال جديدة تحكم منطق النص ، ويظهر التناص بتمفصلاته ويتواتر على هيئة اشتغاله فى السرد الشعرى ، ما بين استحضار أصوات ، وجدالها ، ومحاورتها ، أو حتى تجاورها فى النص؛ وحينها يتسم الخطاب- الروائى الشعرى- بالتعدد اللغوى

والتنوع الكلامى، واللعب بالضمائر ، والمراوغة فى تحولاتها. إنها اللذة التى تمارسها الذات الكاتبة ، نقلا عن الواقع الحياتى لصور الحياة المراوغة دوما ، وهو تصور شعرى فى الأساس، لا ينقل الواقع بحرفيته، ولا باحتمالاته ، وإنما ينقله بمفهوم الممكن ( غير المعقول ) .

فى نص " تصريح بالغياب " تتحول الذات الساردة التى لم تكشف عن اسم لها مطلقا ، تتحول من الضمير " أنا " إلى " أنت " إلى " هو " فى مساحة نصية تكاد تكون متداخلة :

**" مثل من يغنى أغنية يحاول تذكرها أثناء غنائه ، يحاول أن يوجدها كما كانت من قبل ، ودوما هو يغنيها ، يحاولها ، تأتى أغنيات وأغنيات .**

**مثل من ؟**

**ألم تكن وأنت فى خدمتك السيارة ، حاملا النص آلى ، ومشط الطلقات فى جيب الزنط ، قاطعا سور المدرسة من بدايته إلى نهايته ، تفرح حينما تنسى أغنية موسيقية فى داخلك ، وتظل تحاول تذكر كلماتها وتخطئ ، تحاول مرة أخرى ، وأنت فرح بمضى الوقت دون أن تشعر بثقله؟**

**مثل من ؟**

**ألم تكن فى خدماتك الليلية تخوض هذه اللعبة : أن تداوم على فتح تلك الأبواب؟ كم لا نهائى تثق فى انتظار خطواتك ، تثق فى أنه لن يختفى ، وستقدر على اجتيازه دائما**

**.........................................................**

**بداية كلما هممت بتذكرها استحالت إلى نقطة ضمن نقاط كثيرة ، نقطة ربما تتصدر المشهد كله أو تكتفى بدور الكورس ، أو بتذكر أنها كانت بداية فقط فى يوم من الأيام ".** ص١١ .

فالضمائر تتحول على مساحة بعض صفحة واحدة من:

- مثل من يغنى أغنية يحاول تذكرها أثناء غنائه ( هو ) .
- إلى : ألم تكن وأنت فى خدمتك ( أنت )
- إلى : بداية كلما هممت بتذكرها ( أنا )
- إلى : استحالت إلى نقطة ضمن نقاط ( هى ) .

فهذا التحول فى موقف الذات الساردة عبر ضمائر "هو، أنت، أنا، هى" إنما هو تحول من باب الشعرية ، التى تقوم بهذه المراوغة فى التحول واللعب بالضمائر ، والذى استعارته الرواية مرة أخرى من الشعرية ولكن بتشكيلها هى الجديد ، ذلك التشكيل الذى يسعى منتصر القفاش من خلاله لإحداث تشويش على حدث مركزى ، ونقل بصيرة المتلقى من البحث عن الحدث إلى اللاحدث ، ونقل التركيز إلى منطقة أخرى هى منطقة بناء الرواية التى اختار لها الكاتب أن تكون على حد فاصل بين الشعور واللاشعور ، وذلك على الرغم من مراوغة الكاتب- أيضا- فى تأسيس مرجعيات دالة تجعل المتلقى فى إطار المعقول ، مثل : الجيش ، البندقية النص آلى ، المدرسة ، الخدمة الليلية (الشنجى) ... إلخ هذه الرموز التى هى من إطار الواقعى ، ولكن الحدث هنا يتوجه إلى الذات الساردة أكثر من توجهه إلى هذه الدلالات وما تستدعيه .

إن أرسطو نفسه لا يشترط فى الفكرة الأدبية قدرتها على التمثيل فقط ، وإنما يشترط المحافظة على توتر دقيق بين متطلبات المحاكاة ومتطلبات البنية الجمالية يجب على الفن أن يماثل الحياة وينجز نظاما بنيويا محددا. ومن أجل هذه المماثلة يقيم أرسطو تعارضا ما بين الشاعر والمؤرخ: فالمؤرخ يعكس ما هو خاص وحقيقى، بينما يعكس الشاعر ما هو كونى وعام. إن الشاعر معنى بـ«الممكن» وليس بالـ«محتمل» فحسب: « فالاستحالة المرجّحة هى دائما مفضّلة للإمكانية غير المقنعة». وهناك يمكن أن تكون احتمالية فى قصة خرافية: الترابط ما بين حادثة وأخرى

يمكن أن يتطابق مع معنى الإمكان، من جهة أخرى، فإن حبكة مليئة بالمصادفات، غير المستحيلة، يمكن أن تبدو غير ممكنة. وبصورة تدعو للاهتمام، فإن ما يؤدى إلى الإمكانية يؤدى أيضا إلى التماسك والانسجام الجمالي. إن حدثا ممكنا فى مسرحية ما هو ليس فقط حدثا يقنع متفرجا ما بأن يستحوذ على مصداقية عامة، وإنما أيضا حدث يتلاءم بشكل مقنع مع سلسلة أحداث (حبكة ما) ويؤدى إلى وحدة شعرية كاملة

والروائى على هذا النحو يجسد الصراع بين الأنا ( بمفهومها الشعرى ) وبين الرؤية الكلية لتناقضات الواقع ، والتى تتشكل من خلالها الرؤية الشعرية فى محاولة لاختزال الكون والحياة

ولعل محاولة رصد الذات الروائية من خلال النص تطرح بعدا آخر فى رؤية النص ، حيث طرحت الرواية المعاصرة رؤية-الذات لا من خلال العالم المحيط بها ،وإنما رؤية العالم من خلال الذات، ولم يعد الروائى يعبر عن الرؤية الغيرية للحياة ، فى مقابل الشاعر الذى يعبر عن الرؤية الذاتية ، وإنما صار الروائى شعريا عندما جعل الشخصيات تتحدث بصوتها من خلال صوته هو المهيمن ، وعبر ذاته المتحولة .

هذا ما نجده بالفعل عند النظر إلى بعض الأعمال الروائية التى صدرت أخيرا ، والتى اعتمدت جميعها ضمير الأنا ، ولكن مع إحداث المراوغة فى تحولاته عبر السر نجده فى "تصريح بالغياب" لمنتصر القفاش ، و"دائما ما أدعو الموتى" لسعيد نوح ، و"كحل حجر" لخالد إسماعيل ، و"لصوص متقاعدون" لحمدى أبو جليل ، و"قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف، و"سانت تريزا" لبهاء عبد المجيد ، و"بهجة العمى" لياسر إبراهيم ، و"لون هارب من قوس قزح" لمنى الشيمى ، و"مسالك الأحبة" لخيرى عبد الجواد ، و"رد اعتبار" لمحمود الورواري ، وغيرها كثير من الروايات التى اختار لها أصحابها ضمير السرد أنا ، وإحداث مراوغة فى تحولاته واللعب به .

### ٣-٢ شعرية المفارقة :

أحد ملامح الشعرية المعاصرة ، أنها شعرية التجريب. وإحدى السمات الفارقة التى تميز التجريب ، أنه تجريب لا على مستوى اللغة ، وليس على مستوى بناء الصورة فحسب ، كما كان يحدث قبلا مع ممارسات الشعرية العربية عبر قرونها الطويلة، وإنما هو أيضا تجريب فى أسلوبية كتابة النص ( بنياته ودواله وأدواته ) ، وفى موضوعاته ، وما يمكن أن تحدثه من وعى مفارق ، بما يمكن تسميته بصدمة التلقى .

ومن هنا فإن التجريب فى المفارقة الشعرية يمكن رصده من خلال:

- آلية اشتغال عقل الكاتب فى إبداعه للنص ، وما يمكن أن يرتبط بذلك من بحث عن آليات جديدة لإنتاج النص .
- وكذلك يمكن رصده من خلال التلقى ، الذى يكشف عن وعى مفارق للوعى الجمالى السائد .

ومعنى ذلك أن التجريب محفوف دوما بالمغايرة ، مغايرة الذوق والذائقة السائدين .

إنه الانحراف الدلالى الذى يعمد الشاعر إليه لكسر الألفة المعتادة ، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد .

إنها المفارقة الأبدية التى تتشكل بين الموت والحياة ، حيث يبنى النص فلسفته ويتبناها؛ ففى أعمق لحظات الموت تكمن لذة الحياة ، وفى أعمق لحظات الحياة يكمن ألم الموت

إن التعبير بالمفارقة يكاد يكون أكثر الأبنية انتشارًا فى شعر الحداثة، ذلك لأن الشعر القديم فى مجمله كانت له نظرة واحدة، بمعنى إدراك جانب واحد من وجهى العملة؛ وذلك ناتج من اختفاء أحد الجانبين عند النظر إلى الجانب الآخر.

وعلى هذا، جاء التعبير بالمفارقة فى الشعر القديم مرتكزًا على ساق واحدة، أى أن الشاعر يرصد وجها معينا، ثم يعود مرة أخرى ليرصد الوجه الآخر، فى حين تستطيع الشاعرة الحداثية بإمكاناتها التعبيرية المعبرة عن الواقع المضطرب أن تعاين الوجهين على صعيد واحد.

ومن هنا تأتى المفارقة فى الرواية المعاصرة عملية مكثفة وكاملة، بحيث يتم إنتاج الدلالة لوجه واحد، ساعة إنتاجها للآخر.

والنظر إلى بناء الأسلوب فى شعرية الرواية ينبئ عن تمايز فى بناء لغته المفارقة، من حيث يتم التلاحم بين الطرفين، ومن حيث تتم الرؤيا للجانبين من زاوية واحدة.

إن الروائى يوظف المفارقة لحبك البنية الروائية على مستويين: مستوى البناء العام والفكرة الشاملة التى تستند إليها الرواية، وعلى مستوى بناء الموقف الجزئى لحدث ما يحمله بنية مفارقة. وتتجلى المفارقة فى رواية "تصريح بالغياب" لمنتصر القفاش فى مطلع الرواية، إذ تدخل الذات الساردة إلى عالم الرواية فى مشهد أشبه بالحلم، الكابوس، مشهد يقع على مشارف الوعى : فالراوى يذهب إلى مكان عسكرى ليلا ويوهم المتلقى بأنه ذاهب لاستعادة شىء ما (رواية تخصه)، ولكنه يواجه بمن يصرخ فيه للوقوف فى خدمته (الشنجى) ويصرخ هو محاولا الإثبات بأنه أنهى خدمته العسكرية، وينتهى الأمر بأن ينصاع.

إن الرواية تبدأ على هذا النحو، وتنتهى دون أن تميز إن كان هذا الموقف برمته قد حدث أم لم يحدث. وتتبنى المفارقة شعريا- على هذا الأساس- فى الرواية منذ مطلعها، ولكنها مفارقة لا تنتهى حتى انتهاء الرواية، مع ما يداخلها من مفارقات فرعية كثيرة.

أما عند حمدى أبو جليل فى " لصوص متقاعدون "[٢٤] فالمفارقة تتخذ شكلا شعريا مغايرا، ومقصودا فى آن من قبل الراوى، الذى يضع القارئ فى عمق هذه المفارقة.

فأول ما يواجه القارئ/المتلقى فى رواية "لصوص متقاعدون" هو عنوانها الذى يجمع بين متناقضين هما اللصوص والتقاعد؛ فهذا العمل تحديدا فى مرجعيته الواقعية ليس فيه تقاعد، لأن التقاعد عنه لا يعنى سوى الصلاح والتوبة، وهو أمر لا تطرحه الرواية ولا تقترب منه، ولا يشغلها مطلقا فكرة الحكم والتقييم، بل هى تقدم شخوصا اجتمعوا فى منطقة واقعية بالفعل هى منشية ناصر التى بناها جمال عبد الناصر لعمال المصانع، إلا أن الشخوص ذاتها والأماكن لا توجد، وإنما الذى يوجد هو نمط هذه الشخصيات فى أى تجمع سكنى شبيه بهذه المنطقة. ومن هنا بدأت فكرة المفارقة بين المعاناة والإحساس بها، حتى صارت اللصوصية فلسفة حياة وأسلوبًا للالتفاف على الواقع المهيمن. يقول فى مطلع الرواية :

> **" افرض- مثلا- أنك تعيش حياتك كشخصية فى رواية ما، وتأكد أن هذه الشخصية ماهرة فى مداعبة قدراتك على التحايل والكذب، وخبيرة فى مصافحة أشخاص أنت مخلص فى كرههم، عندها فقط ستدخل مباشرة فى أجواء تجربة نادرة يحق لك التباهى بها "** ص٧.

يتعامل الروائى هنا بمنطق الكاشف الذى يضعك فى عمق المفارقة منذ البداية، ويكاد يضع المتلقى القارئ على حافة سؤال شعرى فلسفى مصيرى : ماذا لو كانت حياتك كلها محض رواية، تمارس فيها أدوارا ماهرة من التحايل والكذب؟! وهو سؤال على الرغم من بساطته وشعريته فإنه يضع المتلقى أيضا على حافة هاوية من الشك المرير، والإحساس المقيت، الذى لا

يملك الخلاص منه؛ إلا أن مفارقة فرعية تنتج فى الآن ذاته من التباهى بلعب هذا الدور؛ وبهذا الكشف / التشكيك تدخل إلى عالم الرواية وكأنك واحد فيها .

وعلى نحو ما تأتى المفارقة فى تشكيل شعرى جديد فى رواية " بهجة العمى " السابق ذكرها، والتى قسمها إلى مقاطع أعطاها أرقاما بدلا من فصول بأسماء، إذ يعتمد الروائى على تقنية سردية جديدة ،حيث ترد فصول كاملة فى شكل مقطع واحد بفقرة واحدة تحمل المفارقة فى أكثر مستوياتها الشعرية تجريبا ، وهو ما نجده فى مقاطع مثل :

٦

**" العالم الذى تسمعه ولا تراه هو العالم نفسه الذى أشاهده ولا أراه " ص٢٦.**

**٨**

**" هل أنا أعمى بدرجة كافية؟" ص ٣٠.**

**١٨**

**" النور لا يرينا شيئا لكن نحن الذين نرى النور " ص٦٨.**

**٢١**

**" إنه العمى أنت " ص٧٤.**

**٣٤**

**" هل كنت لأسأل نفسي: لم تبعتك إلى رغباتك؟".**

**" آآآه ه ه ه كمان ... لا تكذب على نفسك . من البداية كنت ترى كل شىء وتدخن سيجارتك كأنك أعمى " .**

**" قال كل منهما ذلك . قبل أن يغلقا عينيهما على ضباب رواية ربما لم تتحقق أبدا"ص١٤٣.**

وعلى هذا النحو تتشكل المفارقة فى تكثيف شعرى ، ليس له علاقة- على مستوى الحكى بما قبله وما بعده- ولكن علاقته تتأسس فى إحداث شعرية ما مفارقة ، شعرية تستوقف القارئ تماما كما لو كان يقرأ قصيدة مكثفة ومختزلة. فهذه النصوص الشعرية تحدث مفارقتها من أنها لا تمثل فعلا صادرا عن أعمى (الذات الساردة فى الرواية ) بقدر ما تمثل فعلا مستنفرا لوعى المتلقى فى مساءلته لنفسه هو. فالعمى هنا يتحول من مفارقة العمى البصرى إلى عمى البصيرة الذى يسائل المتلقى نفسه عنه ، فيسأل كل منا نفسه بالفعل: هل أنا أعمى حقا بدرجة كافية ؟ وهل بالفعل العالم الذى تسمعه ولا تراه هو العالم نفسه الذى أشاهده ولا أراه ؟ هل استطاع كل منا أن يرى العالم برؤيته هو ، أو بسمعه ؟ أو بوسائل أخرى ؟ إن المفارقة هنا تنتج من المساءلة الحقيقية التى تهدف إلى التشكيك فى الوعى الذى نحيا به جميعا ، لأنه وعى افتقد للسؤال الذى لم تطرحه على نفسك بعد ، سؤال الهوية ، والمعرفة .. وحتى فى المقطع الأخير -٣٤- فإن السؤال يحدث مفارقته فى هوية نسبة صدوره التى لا يمكن تبيانها أهى من الراوى ، أم من الذات الساردة ، أم من الأعمى ، أم من رفيقه ، أم هو سؤال القارئ للراوى ، أم هو سؤال القارئ لنفسه، والنفس كثيرا ما تخدع .... وذلك على الرغم من مراوغة الكاتب فى مفارقة أخرى لمحاولة نسب المسرود عنه إلى شخصيتى الرواية " على ضباب رواية ربما لم تتحقق أبدا "

وتأتى المفارقة غريبة نوعا فى رواية سعيد نوح " دائما ما أدعو الموتى " [٢٥] متمثلة فى شخصية أنور الممثل ( أنور المنسترلى ) أو (أنور هنصور ) تلك الشخصية التى يراوغ الكاتب فى السرد عنها على لسان إحدى شخصيات الرواية التى تحكى له عن فيلم أربع بنات وضابط لأنور وجدى :

**" وراحت تحكى قصة الفيلم حتى جاءت إلى قرب النهاية حين دخل أنور وجدى إلى فيلا عمته ومعه البوكس ... ثم توقفت عن الحكى وقالت موجهة الكلام إلى :**

– إنت فاكر المشهد ده؟

هززت رأسي مرة واحدة، لكنها أعادت السؤال مرة أخرى وقالت :

– إنت فاكر أما أنور وجدى دخل على المعازيم اللى كانوا فى الحفلة وهو لابس بدلة ضابط، وقعد يتكلم مع الست أمينة رزق عن العروسة .؟..............

.........................................................................

كنت منفعلا تماما وأنا أتكلم فلم أنتبه إلى لمعة عينيها التى كانت تحمل جمالا غائرا ، ولكنها أمسكت بيدى وقالت :

– إقف هنا إنت فاكر أنور وجدى لما نادى على العساكر؟ ........................

– إنت عارف العسكرى اللى قال لأنور وجدى تمام يا فندى ؟...............

خرجت أيوه من فمى بصوت عال، فقالت بهدوء وحب وعشق وولـه ودموع وكبرياء:

– هوه ده الأستاذ أنور المنسترلى جوزى ." من صفحات ٢١، ٢٢، ٢٣ .

إن هذا هو العناء الذى يواجهه السارد والمسرود له فى محاولة تذكر شخصية أنور المنسترلى من خلال فيلم مشهور ، والذى يجهد المتلقى – أيضا بوصفه شريكا فى هذا التواطؤ – نفسه فى البحث عن هذه الشخصية أو اكتشافها ، ولكن المفارقة تتشكل هنا فى أنه لا وجود لأنور المنسترلى ، لا وجود له فى الواقع ولا فى الفيلم ، وإنما الوجود فى خيال الروائى ، الذى راوغ فى إيجاد مرجعية لأنور ، وصنع له تاريخا موهما ، وارتقى به إلى مستوى شعرية الخطاب وشعرية المفارقة بين حديثها عنه ، وحديثه هو عنهما .

أما المفارقة فى رواية حسين عبد العليم " فصول من سيرة التراب والنمل " [٢٦]، فإنها تأتى عبر المواقف المتعددة التى تنبنى فى سياق النص الروائى ، والتى تحمل شعريتها ليس من كونها مفارقة فقط ولكن أيضا من كونها اختزالا لأزمنة تتفتت على نحو ما ، كما سيرد فى البناء الزمنى لاحقا. وأولى هذه المفارقات هى التى تظهر بين الأخوين فؤاد الطبيب ، وفاروق المهندس ، الذى يحسده فؤاد على حياته ويتمنى دوما أن يحيا فقط بدلا منه " ون ويك .. ون ويك أونلى "، وهى جملة تتكرر عبر الرواية وفى مواقف متعددة إلى الدرجة التى تصبح معها جملة محورية تكاد تميز بين الشخصيتين. كذلك فى أحد المواقف التى تسرد مواقف من حياة فاروق المثقف المفكر الفيلسوف الذى يعمل مهندسا فى شركة تقوم بأعمال توصيل الكهرباء إلى الريف ، يفكر ويقول :

" وحينما تمتد يد السيد الكبير لترفع السكينة فى احتفال مهيب وسرادق، تشرق نقطة صغيرة بالضوء فى عمق ريف مصر ، تمتلئ القلوب بلحظات احترامها لنفسها ورضاها عن عملها وإحساسها بأنها شيء وشيء هام .

وبينما تتصدر الإشادات بمجهودات الكبير الذى أدخل الكهرباء إلى الريف . وبينما تدور تروس الآلات الحاسبة فى الشركة وتكاد تنفجر من إحصاء مكاسبها يكون فاروق عزيز واقفا فى الظل ، يشرف على رجاله وهم يجمعون عتادهم ، ويفكون خيامهم ويركبون فوق مقاطير الجرارات منطلقين إلى مواقع جديدة"ص٥٠.

المفارقة هنا لا تتشكل من خلال احتفال الناس ومكاسب الشركة بالقياس إلى المهندس وعماله الذين يجمعون حاجياتهم الفقيرة فى حزن تمهيدا للرحيل لمكان آخر يكررون فيه التجربة ذاتها . ليست المفارقة بين هذين الوضعين فحسب ، وإنما أيضا من خلال وعى المهندس الذى كانت بدايته مع الثقافة فى الجامعة، وانخراطه فى عالم الثورة والثوار ، والذى يبرر لنفسه تعقيبا على هذا الموقف، يقول :

"شغلى فى كهربة الريف كان آمن مفيهش خطر .. صحيح كان شغل جاد ومتقن وأثره بيبان على الناس على طول ، وبيرضى ضميرى – لكنه آمن ...

**ليه أنا كده في النص .. أقل شجاعة من دخول السجن ، ومش في موضوعية نادية ، ووصفي .. قلقان .. ليه قلقان " ص ٥١.**

كذلك ترد شعرية المفارقة في بناء نصي يجمع بين مساحات عريضة من الرواية ، ولكنه يخرج أحد المواقف التي تسرد زواج الدكتور عزيز و عايدة ونزوله لإحضار طعام وشراب من الشارع :

**" كان يحمل تلك الشنطة بشكل طبيعي من اليدين اللتين كانتا عبارة عن دوبار أحمر وأبيض مضفور في بعضه ، وكالعادة انقطعت اليد ، فاضطر إلى حمل الشنطة هكذا وهو يموت من الغيظ والضيق والحرج .**

**في عام ١٩٨٤- وقد كان فاروق منهمكا بحل الكلمات المتقاطعة- سأل موجها سؤاله إلى كل من فؤاد والدكتور عزيز : إية هي الثورة التالتة في الطب يا دكاترة؟**

**ثأثأ فؤاد ، انطلق الدكتور عزيز : الثورة الأولى اكتشاف التخدير .. الثانية اكتشاف التعقيم .. التالتة اكتشاف المضادات الحيوية- صمت قليلا ثم أضاف مغمغما : والثورة الرابعة اكتشاف الشنط البلاستيك المتينة .**

**وانفجر فاروق وفؤاد في الضحك " ص٣٩ .**

فشعرية المفارقة هنا ترتبط بالموقف الذى حدث في عام ١٩٤١ مع الدكتور عزيز، ولكنه ارتبط بذاكرته ، ولا يعلمه أبناؤه (فاروق وفؤاد ). وعلى الرغم من البساطة الظاهرية ، فإنها تضع أمام المتلقي حقائق مفارقة عن كيفية اشتغال الوعي واللاوعي بالمفهوم النفسي ، في اختزال مواقف بسيطة مخجلة ، لكنها ترتفع لترقى إلى مستوى العلامات الكبيرة والقضايا المصيرية في الحياة ، إذ ارتبطت في وعيه هنا بثورات الطب .

أما المفارقة في رواية " كحل حجر " لخالد إسماعيل [٢٧] فتتضح من خلال السخرية المريرة التي تتحدث عنها وبها الذات الساردة (إبراهيم زغلول سليمان ) والتي تحياها ، مفارقة مع صديقه جورج أبسخرون ، الذي باع الشعر والأدب وباع معهما كل المبادئ والقيم، إلى درجة أنه يصارح صديقه إبراهيم بأنه كان يرافق خطيبته ، وإلى درجة أنه يعلن عن إسلامه بورقة مزورة مختومة من الأزهر ، ليفوز بجائزة اليونسكو في الشعر ، ويجعل من نفسه ضحية أديان. وعلى الرغم من ذلك- وهنا تنتج المفارقة السخرية- فإن الذي يسطع نجمه في المجتمع ويحصل على الجوائز ، ويدخن السجائر الغالية ، ويمتلك الشقق والمال، إنما هو جورج أبسخرون. أما إبراهيم الذي يحافظ على مبادئه ويؤمن بقضاياه، فإنه يظل في القاع يعمل مدرسا عندما يجد الفرصة ، ويعاني الفقر والجوع والبحث دائما عن مأوى في غرفة أعلى السطوح ، أو عند صديق ، وكلما دخل في تجربة زواج يفشل على الرغم من أنه لا يريد سوى زوجة تتناسب وظروفه ، ويجد من خلالها ذاته ومشروعيته ، ويؤسس لوجوده .

إن المفارقة في "كحل حجر" تتأسس عبر البناء النصي على السخرية التي يعلن عنها الروائي كلما سنحت الفرصة في حديث إبراهيم عن نفسه ، وهي مفارقة لا يبني طرفيها بناء واضحا ، ولكن يعلن فيها عن طرف هو جورج أبسخرون ، ويترك لنا الطرف الآخر (إبراهيم) لتكتشف أنت الوضع المفارق لهذه الذات التي تبحث عن نفسها طوال الرواية ، وحتى النهاية فإنها لم تجدها ، وإن كانت تميل في النهاية إلى التلذذ بالانتقام من سامية التي طلبها للزواج فرفضت ، ويوما ما قرأ عنها في إحدى صفحات الجرائد أنها ترسل بشكواها وتظلماتها للبحث عن حل لمرضها وأخطاء الطب في حقها والفقر وفشل الزواج ، والمرارة التي تعايشها ، وهو ما يكشف لنا عن تحولات خفية في نفس إبراهيم على المستوى النفسي ، تحولات قد تؤدي به إلى

اتخاذ ما كان يرفضه من تخل عن مبادئه التى ظل طوال حياته يؤمن بها ويفشل فى كل شىء ، وهو ما لم يعلنه الراوى ، وإنما يفهم من السياق النصى للرواية .

**٣- ٣- شعرية الشخصيات :**

إن الروائى عندما يتمثل شعرية فى الخطاب ، عندما يجعل شخصياته تمتلك وعيا مساويا لوعى الشخصية المحورية فهو يخالف قواعد الكلاسيكية الروائية .

**فهل يرسم الروائى الحداثى شخصيات رواياته قبل أن يكتبها أو يمنحها أدوارها ؟ أم إنه يرسم الشخصية تبعا لتحولات الموقف وتحولات الخطاب، بمعنى أنها تكون شخصية وليدة فى مواقفها عبر اللحظة الزمنية ؟**

فإذا كان مفهوم الشخصية فى الرواية الكلاسيكية ينص على ضرورة تحديد ملامحها وأبعادها وسماتها الجسمانية والثقافية ، ومن ثم تطورها عبر الأحداث وتنامى فعلها ووعيها ، فإن الرواية المعاصرة- وبخاصة التى تتمثل الخطاب الشعرى- لا تعتمد على هذا التحديد ، وإنما تستبدل به طرح أنماط للشخصية وليس شخصيات بعينها ، أى أنها أنماط تصدق ماهيتها على نماذج كثيرة قد تكون فى كل مكان ، وهى أنماط ليست خلافية ، أى ليست كنمط البخيل لموليير ،أو الأعمى أو الفارس، إنما هى أنماط على نحو ما كـ "الدون كيخوته" لسيرفانتس ، ذلك النمط الذى عندما تقرأ عنه فى عالم الرواية ، تكتشف أنه قد مر عليك فى مكان ما ، وربما كان يسكن قبالتك مباشرة .

فالشخصية تتحدد إذن شعريتها :

- من كونها غير محددة قطعا وغير دالة على شخص بعينه يمثل نمطا أو علما بعينه ، بحيث يتميز بصفات جسمانية وعقلية معينة .
- ومن كونها شعرية فى ذاتها ، أى ترسم أبعادا لنمط الشاعر المفكر ، الذى يؤوِّل الأشياء تأويلا متعدد الدلالة ، ويرى العالم برؤية شعرية على نحو ما .

فأنماط مثل شخصيات رواية حمدى أبو جليل " لصوص متقاعدون " ينطبق عليها هذا القول:

- جمال الشاب المدلل الذى يبحث عن دور ، حتى ولو كان بائع البانجو ليجمع شباب الحتة عنده للسهر ويأخذ دورا فى الحياة .
- وسيف الشاذ الذى لا يعترف بشذوذه .
- وأبو جمال صاحب المنزل وشيخ الحارة ، وَهمًا .
- والدكتورة ، ومدرس اللغة العربية الذى أسس طائفة من التلاميذ حسب أنهم تابعوه ومريدوه وحاشيته .

كل هؤلاء شخصيات تمثل نمطا قد لا يصدق على شخص بذاته بقدر ما يصدق على شخوص عدة فى حياتنا جميعا .... وهذا المنحى لبناء الشخصية ليس من تقنيات الكتابة الروائية ، ولكنه من تقنيات الكتابة الشعرية التى لم تكن تهتم يوما بطرح سمات الشخصية اللهم إلا من جانب ما يكرس لشعرية النص .

ومن جهة أخرى، فثمة بناء شعرى يكتنف بعض الشخصيات ،إما من جهة الفعل وإما من جهة التكوين. وينتمى إلى الأولى أبو جمال الرجل الذى يمارس طقوسيته اليومية برش الماء أمام المنزل وتنظيف مكان ليجلس فيه ويمارس رغبته الدفينة فى أن يكون شيئا ما ، كبير جماعة مثلا. إنه بهذا الفعل يصنع شعريته ويعبر عنها من خلال أفعاله اليومية ، فهو يمارس فى غيبة من وعيه تجهيز الإفطار على نفقته الخاصة لأبنائه جميعا وأسرهم فى شققهم ، ولكنه عندما يفيق من شعريته يلعنهم جميعا ، ثم يعود لممارسة الفعل ذاته فى اليوم التالى .... إن شعرية الشخصية هنا

تنبع من بحثها عن ذاتها غير المتحقق دوما والكشف عن رغباتها الرومانسية بمعناها الشعرى على نحو ما .

أما شخصية جمال فى الرواية ذاتها فإن شعريتها تنبنى على نحو مختلف ، حيث تنتمى إلى نمط الشخصيات الشعرية فى ذاتها ، إذ تكتب بين الحين والآخر نصوصا شعرية صريحة شكلا وموضوعا ، تأتى عادة عندما يتعرض لورطة. يقول الراوى :

**" وأثناء تفكيره فى البحث عن حل لهذه الورطة كتب جمال:**

**" نحن أذكياء**

**أذكياء بما يكفى لاكتشاف الخطأ**

**أى خطأ**

**ولكن للأسف الشديد**

**ذكاؤنا بطيء**

**بطيء**

**إلى درجة أننا دائما ما نكتشف أخطاءنا بعد أن نتورط فيها تماما**

**لذلك فطبيعى جدا**

**أن تبدو اكتشافاتنا محبطة** " ص ٣٤ ، ٣٥ .

وإذا كان جمال يكشف هنا عن شعريته ، فإنها فى نهاية الأمر شعرية مراوغة ، تعود فى الأساس إلى الروائى نفسه. ذلك أن جمال ، وما يقوله جمال إنما هو من صنع الشاعر ، ولا وجود له خارج الفضاء الروائى ، وعلى هذا النحو تتأسس شعرية جمال الذى يعبر عن رأيه فى العالم وفلسفته فى الحياة على نحو شعرى ، يقول :

**" إذا كان بعض الناس يشغلهم تحسين العالم ، فأنا لا يشغلنى سوى نفسى الصغيرة أهدهدها وأمعن النظر فيها باستمرار ، وأحيانا أرانى أعظم رجل فى العالم ، لحظة خاطفة وسرعان ما تختفى ، ولكن المحيطين بى يتمتعون بقدر من الانتباه يكفى للإمساك بها ، وتتردد الأقاويل عن غرورى ... وفى لحظة مباغتة أيضا أحس أنى ضعيف جدا ، وخائف حتى من ملابسى** " ص ٣٥ .

فلغة الخطاب هنا تنحو منحى الشعرى فى مفرداتها ودلالاتها وتراكيبها " أهدهد نفسى، أمعن النظر فيها باستمرار ، فى لحظة مباغتة أحس أنى ضعيف ....... " وفى تحليله لرؤية العالم من حوله ورؤيته هو لنفسه ... .

أما فى رواية "تصريح بالغياب" السابق ذكرها، فقد حشد الراوى طاقاته كاملة، وتدخل فى عوالم الشخصيات وسرد كل منهم سرده هو لنفسه ، ومن زوايا اهتمامه. فهو وإن كان يسرد عن شخصيات ، فإنه يسلبها حق التدخل فى حديث لا يروق له ،أو لا يريد هو أن يسرده اللهم إلا إذا كان الحديث سردًا عن الذات الساردة ، ومن ثم تحيل هذه الحكائية العمل إلى بنى تحكى عن أحداث يمكن الإشارة إليها فقط دون الدخول إلى عالمها. فالمؤلف لا يسعى إلى تحديد جوهرى لمسألة الوظيفية، بل إن جمالية الرواية وأسلوبها السردى غير النمطى يؤسس للفكر الظاهراتى بتأجيل الحكم والإحالة على المتلقى بمفهوم "آيسر" عن التلقى .

وفى رواية "فصول من سيرة التراب والنمل "، تبدو شعرية الشخصيات فى حركة الأبطال وأفعالهم وحوارهم ، وتفكيرهم :

- الدكتور عزيز الذى يحارب منذ بداية الرواية وحتى نهايتها التراب والنمل ، ويرى أنها تخترقه. وبالفعل عندما مات دخل عليه ابنه وشاهد :

**مئات من أسراب النمل تدخل وتخرج من فتحتي أنف الرجل وتغطي عينيه وتدخل وتخرج من أذنيه وفمه " ص٩١.**

- الأم عايدة منذ بداية الرواية وحتى وفاتها ، والتى تسجل لإبداعها ومشاعر حياتها من خلال تسجيل حياة الآخرين ، فتجمع صور الأميرات وإعلانات الأفلام ، وصور الحرب وتكتب تحتها تعليقاتها الفنية بخط دقيق .
- وعلى شاكلتها شخصية فاروق ابنها، الذى زاد عليها بآرائه الفلسفية العميقة فى الحياة، فاروق الذى يعمل مهندسا فى شركة تقوم بأعمال توصيل الكهرباء إلى الريف ، لكنه يفكر دوما فى الحياة من حوله ، ويكتب آراءه أحيانا بوعى شعرى.

وفى رواية " أن ترى الآن " لمنتصر القفاش [٢٨] ، فإن شعرية الشخصيات تتمحور حول الشخصية الرئيسة ( إبراهيم ) الذى تبدو كل أفعاله مرتبطة بشعرية ما ، وبسمات الشعراء ،وبصورة ما ترتبط بالشاعر فى نموذج حياته ، وذلك على الرغم من عدم ممارسته لأى نوع من الإبداع ، وعلى الرغم من عمله محاسبا فى أحد الفنادق. فإبراهيم لا يهتم كثيرا بأحداث الحياة اليومية ، وينسى كثيرا ، ولكنه يمتلك وعيا دقيقا وفلسفة ما فى الحياة ، يتخذ مواقف غير مألوفة فى حياته حتى بالنسبة له هو نفسه ، فغالبا ما يفكر فى رد فعل ولكنه يسلك سلوكا يعجب هو منه فيما بعد :

**" لم تكن الراحة فقط ما شعر بها. سعادة أيضا غريبة انتابته من أن كل شىء غائم ولا حدود له ، من أن كل شىء فيه معطل سوى استغراقه فى تلك الأوراق التى تبدو كأن كوب ماء اندلق عليها وأسال حبر الأرقام .**

**ما كان يضايقه معرفته أن هذا لن يدوم ، ولابد أنه سينتبه ، وسترى عيناه الأرقام ثانية كما ينبغى . لا دوام لشئ سوى الموت . أن تموت يعنى أن تموت دون رجعة ، دون إعادة استئناف مرة أخرى........ " ص ٦٢.**

ويبقى السؤال ، هل هذا الوعى ، وتلك الشاعرية فى عرض مسار تفكير إبراهيم هى من سمات الشخصية الروائية فى سماتها التى ألصقها بها الكاتب ؟ أم إنها شعرية الروائى الذى منح إبراهيم وعيه هو الشعرى - ، وفلسفته هو تجاوزا؟ ثم لم على هذا النحو بالذات ؟ لم بهذا التشكيل الشعرى ، المحتكم إلى ذاته ، والمنتقى لكلماته فى سياق بناء اللغة ، وشحنها بالدلالات والشحن الشعورية التى يكشف عنها النص؟

وفى رواية " كحل حجر " لخالد إسماعيل، فإن شعرية الشخصية تتمركز فى الشخصية الرئيسة الساردة (إبراهيم زغلول سليمان)، وصديقه جورج أبسخرون ، وإن كان الروائى يكشف عن هويتهما الأدبية بانتمائهما إلى جماعة الأدب والشعر فى الجامعة. إبراهيم زغلول- الذات الساردة فى الرواية- يكتب الشعر من آن لآخر تبعا لتعرضه لموقف فى الرواية يقتضى ذلك؛ فعندما ارتبط بهناء عارف ، يقول :

**" وأنا على قهوة الباشا فى حلوان ، أمامى أوراق وفنجان قهوة، كتبت لها :**

**أيها الكون الجميل بحبيبتى ..**
**كم أنت جميل!**
**أيتها السمراء التى غمرتنى**
**بعشق لا مثيل له ،**
**دعينى أذوق شهد شفتيك الحارقتين**
**دعينى أصلى بين يديك ..............** ص ١٦ .

وهو شاعر مؤمن بقضيته ، فعندما يعرض عليه جورج أبسخرون صديقه عليه أن يكتب عن شعراء من أصحاب الأموال لا شعرية لديهم ، فإنه يرفض ، وإن كان ذلك بوابته لاجتياز حاجز الفقر والنحس الذى يلازمه ، وإشباع الجوع المستمر الذى يحيا فيه .

**٣-٤- شعرية الخطاب / اللغة الشعرية :**

إن اللغة تجتذب عبر الوظيفة الشعرية الاهتمام إلى ذاتها بوصفها منطوقا ينتظمه أسلوب معين. وهى على هذا الأساس ليست مجرد وسيلة للتعبير عن العواطف كما هو فى النمط التعبيرى ، أو محاكاة الواقع كما فى نمط المحاكاة. ويُعَدّ التركيب المتميز لأجزاء الكلام والقافية والإيقاع والمفردة الخاصة وغيرها من تقنيات الشعر ، وسائل تحقق اللغة من خلالها دفع نفسها إلى المقدمة بحسبانها مركز النص الشعرى ، وهو ما يجعل الأسلوب الأدبى المترتب على هذه النظرة ميالا إلى التجريب اللغوى وكسر القاعدة المعيارية بحثا عن شرارة الشعر ، التى لا تنبثق إلا بحصر الاهتمام فى مستوى اللغة ، والتعامل تجريبيا معه .

ويعرف "جان ماكاروفسكى " اللغة الشعرية من خلال رصد اللغة المعيارية ، والتى يرى أنها تكون فى الشعر هى: الخلفية التى ينعكس عليها الانتهاك المتعمد بهدف خلق جماليات للعناصر اللغوية التى تكون العمل؛ إنه خروج متعمد على القواعد المعيارية للغة " [٢٩]. وتتحدد الشعرية فى هذا الانحراف الدلالى الذى يعمد الشاعر إليه لكسر الألفة المعتادة ، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد .

من هنا يمكن القول بأن شعرية الخطاب السردى تنبع حين تنحو إلى الدلالات الداخلية للغة الخطاب، فتصبح اللغة دالة (متعددة الدلالة ) ،تزخر بكثير من الرموز ، اللغة المشحونة دوما ، المتوترة دوما ، اللغة التى تميل إلى خلق تعالق ينتمى إلى العوالم الممكنة ( بتعبير المناطقة ) ، وليس إلى عالم واقعى .

حينها تصبح اللغة أكثر عمقا وقابلية للتأويل، والكشف. وتضحى خصائصها أكثر طواعية للتساؤل، إذ إن اندماج هذه اللغة مع العناصر الشعرية سيفسح المجال حيال القارىء ليستبطن أكثر، وليعيد إنتاج الخطاب السردى بشكل أكثر فاعلية.

الروائى لا يكتفى بأن يصبح السرد حاملا للأحداث، ناقلا لها، بل إنه يعطيه طاقة أخرى داخلية عبر اللغة هى الطاقة الشعرية ، عندما تصبح الرواية مكتنزا للغة تتمفصل عبر كثير من المستويات، فتجمع بين الشعرى ، والنثرى الرائق ، ذلك أنها تغنى النص وتضيف إليه تأويلات ودلالات جديدة بالإضافة إلى كثافة الرموز، وكثافة الحدث، وكثافة الرؤية. إن الرواية هنا تكشف عن نفسها من لغتها الشعرية التى لا تكون فقط هى الأحداث المتنامية فى تطور كرونولوجى مطرد ، بل تساهم فى تعميق الدلالات الفكرية والنفسية، وفى تشكيل التدلال العام ، فيصبح العمل الروائى محملا بشحن فلسفية قوية ترى العالم برؤية جديدة ، ويصبح النص استنفارا للعقل يعمل ويفكر ويحلل سعيا لفك الرموز وكشف المغاليق .

إن الروائى يمارس شعريته هو ، ويضفيها على الخطاب ، مما يمنح السرد عمقا آخر، ويتحول إلى عنصر ديناميكى يستثير التأويل ، ويخاطب البنى العميقة فى العقل البشرى .

ومن جهة أخرى، فشعرية الخطاب السردى فى الرواية يفترض من القارىء البحث عما يميز هذا الخطاب من انفعالية اللغة وعاطفيتها (بتعبير فاليري).

لغة السرد الروائي على هذا النحو تسعى لخلق إيقاعاتها الخاصة ورؤاها الخاصة ، وتظل اللغة الشعرية بحثاً مستمراً عن هذه الرؤية الشعرية للعالم والناس والأشياء.. لغة لا تستقر على حال، وإنما هى دوما فى تشكل متواصل دائم. ثمة حركة دائمة خلال العملية الإبداعية نفسها تصنعها اللغة فى تكثيفها الشعرى .

فاللغة هنا تأخذ مساحة من الانحراف الدلالى ، على غير عادة لغة السرد المحددة الدلالة والمحكومة بخط سير يحافظ على تنامى أحداث الرواية. إن اللغة الشعرية بهذا المعنى تصبح متعددة الدلالة ، متعددة التأويل ، وهذا هو السر وراء وصف لغة ما بأنها شعرية؛ إذ إنها تميل إلى مخالفة الواقع ، وإلى تعدد تأويلية قراءتها الذى يسمح للمتلقى بأن يمارس وعيه هو مع النص ، ويجد فيها ما يناسبه من متطلبات (لغوية وتعبيرية فى الأساس). هنا لا يكون الاعتماد على الحدث هو مركزية القص ، وإنما تكون اللغة فى حد ذاتها نمطا من أنماط الكتابة الروائية ، أى الاحتفاء بها بحيث لا تصبح مجرد أداة إخبار بقدر ما تصبح وعاء لفكر وشعور .

فى رواية "تصريح بالغياب" ثمة احتفاء باللغة على نحو ما. فالجملة مبتورة دائما- إن جاز التعبير بمفهومه الجمالى- لا تسعى للقيام بوظيفتها فى الحكى عن حدث مسرود ، بقدر ما تستثير أحاسيس الذات الساردة ، ومن ثم التلقى ، يقول :

" صدى الفصول : الأرض تغادر مطارحها دون أن تصحبها الغلال .

صدى الطرقة : من ... إلى .... حرفان يتماديان فى الصغر ويدعان نولهما يعمل فى صمت .

صدى السكن : سلم ينتبه عندما تجعله الأقدام قبوا لخطواتها .

صدى مكتب المقدم : طلاء حوائط ، سجادة ، مقبض باب ، أشياء لا يراها أحد.

صوت ، كلما تقدم الوقت ، وتعددت أصداؤه ، يفيض عن دوره كصوت ينطق ليسمع .

يتحرك يتنفس يلعب يغير يبدل يشطب

صوت فى تلك الحلكة يسمعنى صوتى . " ص٧٢ .

فهذا النص الذى يمثل جزءا من رواية، تحققت فيه المعانى ، والانحراف الدلالى ، والتراكب اللغوى، والمجاوزة ( المجاز فى العربية )، والخصائص المجردة التى تصنع فرادة العمل الأدبى من وصف وحدث وسرد، وتركيز على الرسالة وكسر القاعدة المعيارية للغة وإسقاط مبدأ المماثلة، وهى جميعها سمات الشعرية واللغة الشعرية كما تم تحديدها مسبقا .

فلا "الأرض تغادر مطارحها" على مستوى الدلالة تنتمى إلى الرواية ، ولا " الحرفان يدعان نولهما يعمل فى صمت"، ولا "السلم ينتبه عندما ....". فكل هذه الجمل السردية تنتمى فى مقامها الأول إلى الشعر ، فتصنع إيقاعها الشعرى ، وانحرافها الدلالى ، واعتمادها على الاستعارة والمجاز ، وتميل إلى خلق فضاء شعرى لا يمكن تجاوزه .

وفى رواية " لون هارب من قوس قزح " لمنى الشيمى [٣٠] تطالعنا الرواية منذ صفحتها الأولى بهذا الاحتفاء اللغوى ، تقول :

" ما زلت أرقد هنا ، أعي زمن اللحظة جيدا ، أرقب ما حدث ، وما سوف يحدث ، أنتظر شروق الشمس ، لتغرب من جديد ، مسجونة فى قالب من القار الأسود ، محنطة يداى إلى قدمى ، ومدفونة بعبثية فى مكان رملى ما !

أيتها القوة الكامنة فى مكان ما ، امنحينى مقدار ذرة منك ، لكى يعود لجسدى دفؤه ولأطرافى الحياة. فكى لسانى كى ينطلق لاهثا ، يشرح لمن حولى خطأ فادحا ألم بى ................ " ص٧.

فالحدث المسرود ذاته اختارت له الروائية أن تقدمه من خلال لغة مشحونة ، متوترة قلقة ، تخلط فيه بين الحكى وبين مخاطبة المشاعر- بتقنية الكتابة الشعرية – وتتخذ الدلالة غيابا تاما فى مرجعيتها :

" منذ أيام حينما هبت رياح خماسينية ، بعثرت الرمال المتكومة ، فتحت كوة أملى للسماء .... " ص٧.

فالرياح الخماسينية تبعثر الرمال– هذا حكى يبلغ دلالته بلغة سردية – أما أن تفتح كوة أمل للسماء ، فهنا غابت المرجعية ، وصارت اللغة هى الحدث المروى ذاته ، يستوقف المتلقى أمامه ليسائل نفسه شعريا : كيف تفتح الرياح كوة أمل للسماء؟

وفى مشهد آخر يكشف عن هذا الشغف والاعتناء باللغة ، تقول :

**" ما زلت أرقد بالسلة وقد أدركت ذرات التراب عجزى ، فزاد هجومها. أرقب المكان حولى من فتحات خوص السلة المتاحة بضيق ، لكن أفكارى الجائلة كما عينى ترقب المعبد هناك حيثما تشبثت قدماى بالأرض كأنها نبتت منها "** ص٥٩.

فالمشهد السردى هنا لو تم فصله من سياقه النصى فى الرواية ، فإنه يمكن أن يلتبس مع الشعرية التى تتخذ قصيدة النثر شكلا لها – وإن لم يكن فى حقيقته قصيدة نثر ، لعدم اشتماله على مقوماتها– ولكنه يتماس مع الشعرية فى انحرافاتها الدلالية ، وشحنها بقوى من التكثيف والعمق الدلاليين .

وفى رواية " قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف[٣١] ، يتضح هذا الاحتفاء باللغة على نحو شعرى فى كثير من المقاطع التى تكشف عن هذا الشغف والاعتناء باللغة ، يقول :

**" يمكن أن تكون القاهرة مدينة ملهمة ، خاصة فى الشتاء .**

**هكذا فكرت وأنا عائد مساء. توقف الميكروباس عند استسلام الكوبرى العلوى للشارع ، المطر ينهمر والشارع رقم ١٠ تحته ، وطعم السيجارة المبلل بالماء ، لا يزال الشتاء كالدِّين كلاهما مجال صالح لتمرير العاطفة ، خاصة الحزن ، صفير يمتد ثم يتقطع كموسيقى تصويرية لهذا المشهد ، تركيب النغم الصالح لاستدرار الحنين لمشهد أنتج آلاف المرات ، ورسخ فى الذاكرة التى سيداعبها اللحن فيبعث هذا المشهد"**ص٢١ .

ليست القضية هنا لعبا بريئا فى ماء اللغة على الدوام، وليس الأمر مجرد الحكى عن الذات وهى تصف مشهدا من مشاهد الحياة ليلا فى أحد شوارع القاهرة . إنها تحتاج إلى أن تتجاوز ذلك كله إلى تفجير ما فى الواقع أو الفكر من شحنات كامنة، وذلك لا يتم، بطبيعة الحال، إلاَّ بإغرائها لتخرج من كمونها فى أدغال اللغة وتنميتها وتوسيعها ، وأخيراً إلباسها شكلها المادى المحكم . وهذا ما فعله الراوى باستخدامه اللغة المحمومة بالتأمل والشعرية عبر لغة سردية تبنى الواقعية النصية، وتفصح عما تضمره من حركة ونمو. وعملية السرد على هذا النحو، قد تكون أكثر عمقا فى تبليغ دلالاتها مما تسعى القصيدة للوصول إليه. فالنص الشعرى ليس دلالة للفوظ ما ولا يسعى لإصدار حكم ما، بل هو، فى الغالب، ذلك الملفوظ وقد تم صهره فى كيان تعبيرى همه اللغة وفتنتها حينا، أو التناميات السردية، بما تشتمل عليه من توتر، ومراوغة حينا آخر.

**٣–٥ – شعرية الحوار :**

وهو ملمح كان يمكن دمجه مع شعرية الخطاب / اللغة الشعرية بوصفه ممارسة لغوية تتم عبر النص الروائى؛ وكان أيضا يمكن دمجه مع شعرية الشخصيات بوصفه الممارسة اللغوية الناتجة عن تحاور شخصيات؛ ولكنه– فى حقيقة الأمر– وإن كان يشترك معهما ، إلا أنه تضمه قرينة خاصة به. فشعرية الحوار تنتج تبعا لمشهد سردى قد يكون مغايرا للرؤية الشعرية ، وتتجلى تكويناته فى حوار الشخصيات فيما بينها ، والحوار الداخلى (المنولوج ) فى نفس السارد، أو المسرود عنه ، والحوار الهامشى الذى يمكن أن ينتج عن تعدد التأويل ، أى الشعرية الحوارية التى تعتمل فى نفس المتلقى آن قراءته للنص .

وتتخذ هذه الحوارية أنماطا لغوية تتنوع بين: الجدل، والمساءلة، والسخرية، والتهكم، والتحريض، والهجاء. وكل نمط من هذه الأنماط يمارس تشكله عبر حوار الشخصيات، والحوار

الداخلى، ولكنه يتخذ اتجاها مضادا على الدوام ، أى يكون ناتجا هذه المرة من المتلقى، وفى اتجاه النص.

ففى "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف ، وفى المقطع السابق ، تتضح حوارية الذات مع نفسها (المنولوجى ) ، حوارية يهيمن عليها الشعرية على نحو ما "يمكن أن تكون القاهرة مدينة ملهمة خاصة فى الشتاء .. هكذا فكرت وأنا عائد مساء". كذلك فى الصفحة التالية حوار المرآة- سيرد لاحقا- تهيمن اللغة الشعرية ، وتحليل الأشياء وعلاقتها بالوجود ، فى منطق نفسى يتعمق فى الذات ويستلهم الخطاب الشعرى .

وفى "كحل حجر" لخالد إسماعيل ساهم الحوار برصد عناصر البناء الروائى فى بيان مظاهر السخرية وكشف ملامح التهكم والتحريض التى تتحكم بحركة الرواية. فقد بدا الحوار حادا وقويا فى كشف ملامح التهكم والهجاء ، التى يقوم الكاتب على اعتمادها عبر المفارقة الكامنة فى علاقات الأشياء والشخصيات، كعلاقة جورج أبسخرون بالسلطة ، وعلاقة هناء بالحياة ، والعلاقات التى جسدها بين الأشخاص فى الصعيد ، والتى يمثل كل منها نمطا يصلح بمفرده لبناء عمل روائى ، حمدى الناحل ، وفوزى الباسل ، وعبد العال تعلب ، وفؤادة تعلب ، وسعاد حامد، ولكل منهم تعبيراته الخاصة ، واستخدامه للغة على نحو ما. وقد نجح الكاتب فى الإبقاء على نغمية اللغة لدى كل منهم بالمحافظة على لهجته الجنوبية الأصيلة ، وتعبيراته التى ربما لا تعرفها المدينة فى وعيها الثقافى ، وهو ما أكسب الحوار لديهم بعدا خاصا له إيقاعيته ونغميته الشعرية .

### ٣-٦- البناء الزمنى :

على الرغم من حداثة البحث فى الزمن ومصطلحاته بعامة فى السنوات الأخيرة ، فإن مشكلات الزمن والإحساس بها إبداعيا قديمة الوجود فى تجليات الأدب. فالإنسان بطبعه مفطور على حاستى الذاكرة والتوقع ، إذ إنه ينظم حياته داخل شبكة نسيجها الماضى والحاضر والمستقبل ، ويرجع الحس الزمانى إلى أقدم حالات الوجود الإنسانى . ويتضح هذا الإحساس فى كل الممارسات اليومية والطقوسية من تأمين لحاضره إلى اهتمام بمستقبله ، بل ويتضح فى بناء لغته التى تتضمن صيغا زمنية تمثل محورية هذه اللغة. ولا خلاف على أننا نحيا فى وجود زمانى نتأثر به ونتصارع من أجل اختزاله ، ونفكر فيه. وكما قال برجسون : " كان تحليل الزمن هو الذى قلب أفكارى رأسًا على عقب"؛ فقد اكتشف برجسون أن تصور الزمن الفيزيائى يهدم ما حسبه أنه أكثر صفات الزمن جوهرية فى الخبرة وعلاقة هذه الصفات بالإنسان. إن هذا المفهوم للزمن - كما نخبره ونحياه - يدخل فى كل أشكال وأنواع وجودنا الإنسانى . فالزمن هم إنسانى مشترك بين جميع البشر ، يتدخل فى تحديد الفكر ، وتحديد الهوية الثقافية ، والتخيلات والنظرات العلمية. وهو يتدخل- أيضا- بمشكلاته فى كل وسائط وأشكال وموضوعات الفنون الزمنية؛ إذ لا نص من نصوص الأدب يمكن أن يكتب خارج حدود الزمن ، ولا نص يمكن أن يكون مفرغا تفريغا تاما من الزمن ، لا الرواية ولا القصة ولا المسرحية، ولا حتى الشعر. يقول أ.أ. مندلاو : " الاهتمام بالزمن يتبدى فى كل فن ، فى إيقاعات الجاز القلقة بسبب سرعة تواثبها وتوقفها ، وفى تحرير النبرة من تركيب المقطع فى الموسيقى الحديثة، وهو حاضر فى بحث الشعراء عن إيقاعات أكثر حرية من الأنماط المقفلة نسبيا للأوزان"[٣٢] .

والأثر الأدبى يعالج نواحى الزمن التى تُعَدّ ذات مغزى فى حياة الإنسان ، مثل : النسبية الذاتية، والتدخل الدينامى المطرد للأحداث فى الذاكرة ، والأبدية ، والاستمرار ، والديمومة ، أو السيلان المستمر أو الصيرورة. وبتعبير علماء الزمن أنه يشبه مجرى النهر ، والموت والمعرفة المسبقة به، وما يستتبع ذلك من الإحساس بالزوال ،والحاضر والمستقبل ،والإنجاز

الحضارى الإنسانى كالتكنولوجيا التى وسعت من بعد المكان الفيزيقى على حساب الزمن ، مما أدى لتقلص البعد العقلى للمكان إلى لحظة الحاضر كثيرة التجزئة ، وهذه المكونات جميعها لا تجد لها موقعا للنظر إليها فى بناء نظام الزمن الطبيعى ومعالجاته التى تهتم برصده من خلال أدوات القياس ، وإنما يختص بها الأدب وفنونه .

وقد ميز لسنغ[٣٣]. بين نوعين من الفنون :

- أولهما : الفنون المكانية ، وهى التى تقوم على الوجود فى المكان، من رسم ونحت وخلافه .
- وثانيهما الفنون الزمانية ، وهى التى تقوم على التعاقب فى الزمان ، أو هى التى تمثل الأفعال الناشئة فى تتابعات ، مثل الأدب والشعر .

ومعنى ذلك أن الفن الزمنى (كالرواية والشعر ) هو الفن الذى يتطلب فترة من الزمن يقوم خلالها. ويتحدد هذا الزمن ويكشف عن اتجاهه ، عن طريق صيغ الأفعال فى بنيتها المنفصلة من جهة ، وفى تعالقها مع ما قبلها ، وما بعدها من جهة أخرى ، وإن كان هذا لا يمكن الكشف عنه بسهولة. ففى الأدب- بعامة- لا يكون الأديب ملزما بتقديم سلسلة من الأفعال أو التجارب المتعاقبة. ويتضح ذلك فى الرواية. يقول مندلاو عن الرواية : " وإن كانت كل وحدة سواء أكانت فعلا أو فقرة ، فإنها يجب أن تفى بأعراف معينة للتتابع ، لا بالنسبة للكلمات فى العلاقات النحوية والسياقية بين الكلمة والأخرى وحسب ، بل أيضا بالنسبة لسير الأحداث والمشاعر والأفكار ضمن حدود تلك الوحدة مهما تكن صغيرة " [٣٤].

فهل ينطبق ذلك التتابع والتراتب الزمنى فى بنية النص الشعرى بنفس التتابع والتراتب الذى يجرى عليهما فى القصة أو الرواية أو المسرحية ؟ وهل الرواية التى تنحو منحى شعريا يعتمد السرد فيها هذا التتابع والتراتب ؟ فماذا إذا هدمه وعمل على تفتيته ؟

### ٣-٦-١- التراتب والسببية :

إن الفنون الزمنية لها عواملها الزمنية ، التى تسير فى اتجاه وتراتب نسقى عمد إليه المؤلف، وهو لا يمكن عكسه ، أى لا يقبل قراءته بشكل معكوس ، وإنما يقرأ فقط فى الاتجاه الذى حدده الكاتب - إنه سيلان الزمن- بتعبير علماء الزمن- ضمن الحاضر ، يحوى مسبقا بعض العناصر الأولية للترتيب والاتجاه التى تشير نحو " الماضى " و " المستقبل " الحاضر. وكما يقول هانز مير هوف : " إن الامتداد الزمنى الدائم عبر الحاضر يشتمل على عناصر من الذاكرة والتوقع ، وهذه العناصر فى تذكرها وتوقعها تأتلف فى تجربة الحاضر الخداع ، وهذا الامتداد ينقل إلينا بعض المفاهيم المبهمة عن " الماقبل " و" المابعد " ، " السابق " و " اللاحق "، " الماضى " و "الحاضر" ، وهى ألفاظ تشير إلى ترتيب الزمن واتجاه مساره " [٣٥] .

والذاكرة والتوقع- بالمفهوم السابق- تشكلان أساسا أوليا فى الأدب للتمييز بين الأحداث التى تدعى " سابقة " أى الماضى ، والأحداث التى تدعى " لاحقة " أى المستقبل ، وإن كانت هذه التمييزات لا تكفى لترتيب موضوعى يصنف الزمن إلى ماض ومستقبل؛ ذلك لأنه توجد دائما فى الطبيعة والتاريخ سلسلة زمنية للأحداث ، تستقل عن خبرتنًا الذاتية ، وهى تخالف- فى الأغلب الأعم- الذاكرة والتوقع الإنسانيين ، ولكن يكتسب الترتيب الزمنى صفة الموضوعية ، حين يتوافق مع ما يمكن تسميته بمبدأ السببية ، والتى أكد كانط على ضرورتها للترتيب الموضوعى للأحداث فى الزمن[٣٦] .

فإذا كانت (أ) علة (ب) فلا بد أن تكون (أ) أسبق من (ب) على الصعيد الموضوعى ، أى بغض النظر عن كيفية خبراتنا أو تذكرنا لسابق الأحداث ، فقط يمكن إقامة علاقة سببية بين الأحداث عن طريق التراتب بين العلة والمعلول. "إن العلة والمعلول يحددان الترتيب التسلسلى

الفريد للزمن ، ولو كان الأمر خلافا لذلك لما تسنى لنا إعطاء هذا التفسير التجريبي الموضوعي لمفاهيم "السابق" ، و "اللاحق" أو لتصورات الماضي والمستقبل " (٣٧) .

وإن كان مبدأ السببية لا يقتصر على الترتيب الزمني في الأدب وحده ، وإنما هو يسود كذلك في الطبيعة والجسم والعقل ، والذاكرة ذاتها لا تعكس في علاقاتها ترتيبا تسلسليا مطردا ، وإنما تعكس ترتيبا ديناميكيا غير مطرد للأحداث ، ولكن يبقى مبدأ السببية هو الحاكم في هذا الترتيب. ويُعَدّ الترتيب في نطاق نموذج الإنتاج النصي فن التنظيم الفعال للمواد (الحجج) في مجموع الخطاب (النص) ، ذلك أن النص يخضع لنوعين من الترتيب: أحدهما خارجي متسلسل الأحداث ومثاله الدوريات والسير الذاتية وأعمال المؤرخين ، والنوع الآخر داخلي يكمن في بنية العمل ذاته ،وهو لا يبدأ بالضرورة مع حركة العمل (النص ) الأولى ،وإنما قد يبدأ من وسط حركة العمل- وهو الغالب- ومثاله الأعمال الإبداعية .

ويمكن النظر هنا- من جهة ما- إلى الترتيب الداخلي للبلاغة العربية القديمة ، واهتمامها بوضع قواعد بنائية لمختلف أنماط التشكل الأدبي ، وبخاصة الخطابة والرسائل والمواعظ، وشروط الترتيب بين المقدمة والوسط والحجج والخاتمة. وكما يقول ميرهوف :" الترتيب الزمني للموضوع تحدده العمليات العلية في الطبيعة ، وترتيب الأحداث العلّي يتمثل في العمليات التي تدعى لا معكوسة ،مثل إعادة البيض المخفوق إلى سابق عهده كما أشار كانط ، هي مقياس للاتجاه والترتيب"(٣٨) .

ومعنى ذلك أن الزمن يتحرك في اتجاه واحد من السابق إلى اللاحق ، أي من الماضي إلى المستقبل ، وسهم الزمن في الطبيعة يتحرك باتجاه العمليات اللامعكوسة .

إن بنية الزمن في النص الأدبي يمكن ملاحظتها من خلال الكتابة العاطفية ، وبخاصة في الشعر ، حيث ينطوي على أكثر من مجرد تتابع "أفعال" تحدث سلسلة متتابعة المؤثرات ، فهناك قدر كبير من تواجد هذه الأفعال في اللغة بعامة. **ولكن أين يكمن الفارق في بناء الزمن داخل الخطاب الشعري عن الخطاب السردي الروائي ؟**

إن الزمن في الخطاب الروائي والقصصي يكون بما لا يثير كثيرا من التداعيات. أما الخطاب الشعري ، فعلى العكس من ذلك ، فإنه يعمد إلى الكلمات التي تحمل شحنات كثيرة من تداعيات تستوجب تذكر ما مضى ، وتستوجب التحرك بالزمن إلى الماضي والحاضر والمستقبل، دون تراتب لما يرد أولا في هذه الصيغ الزمنية ، وما يرد آخرا ، وقليل من الكلمات التي يمكن استخدامها في الشعر بمعناها المعجمي دون تحميل .

فالقصة والرواية كلتاهما تخلقان وهم الحياة الواقعية ، للتقريب بين الزمن الكرونولوجي والزمن القصصي ، حيث لا يخرج القص في تطابقه مع الحياة عن : المستحيل أو الممكن أو المحتمل أو غير المحتمل. **ويتسم الزمن في الأعمال القصصية بالتراتب والتسلسل ( شئ يأتي بعد شئ آخر مترتب عليه ، مرتبط به في علاقة سبب ونتيجة ، أو علة ومعلول )** من حدث البداية إلى حدث النهاية ، ومع إمكانية التجاوز لأحداث ، إلا أن بنية الزمن في القص تظل مترابطة متعاقبة بشكل ما؛ إذ إنها تنظر إلى صورة الحياة وكأنها تتألف من سلسلة من الأفعال والوقائع المتساوقة ، والتي ينظمها تطبيق صارم لمبدأ السببية ، أي علاقة العلة بالمعلول في تراتبها الزمني ، فكل حدث يسلم للآخر ، إلا أن لكل عمل قصصي نمطه الزمني وقيم الزمن الخاصة به. " إن العلاقات المركبة بين قيم الزمن المختلفة عند القارئ والكاتب والبطل تنتج بنية شديدة التعقيد حرجة التوازن" (٣٩)؛ حيث يتطلب العمل القصصي من المتلقي ان ينتقل من حاضره الكرونولوجي إلى الماضي القصصي. ونظرية النسبية ذاتها تبرهن على أن " الزمان نفسه نسبي ، وأنه لا وجود لتقدير الزمن الذي تقع فيه حادثة ما أكثر تمييزا من غيره من التقديرات ، وأنه باستثناء حالة

"العلة والمعلول" لا وجود لترتيب صحيح للحوادث"[40] .وحالة العلة والمعلول هذه هي التي يقوم عليها الفن القصصي بعامة .

فإذا كان الزمن في العمل القصصي والروائي يخضع لبناء محكم يتمثل الوعي الصارم بتراتبية الزمن ، وعلاقة العلة بالمعلول ، والسبب بالنتيجة ، فإن الشعر وهو من الفنون الزمانية أيضا يختلف تماما ، إذ يهدم تماما مبدأ التراتبية الزمنية ، ويهدم بالتالي مبدأ السببية الصارم. ومن خلال التحليل لمئات النصوص الشعرية [41] للكشف عن طبيعة البناء الزمني في الشعر ، فقد تبين أن هناك غيابا للبناء الزمني الذي يربط العلة بالمعلول ، ومن ثم يترتب على ذلك تنوع في الدوال (وليس المدلولات). فإذا خلخلنا البناء الزمني لقصيدة ما ..فأعدنا ترتيبه بربط العلة بالمعلول ، والسبب بالمسبب، فهل يمكن أن توجد قصيدة عندئذ ؟ ومن هنا فإن التركيز في الشعر يكون على الدال وليس على المدلول. فالدال الواحد يعطي مدلولات مختلفة ، وذلك ما لا يحتمله البناء الروائي أو القصصي. ففي النص الشعري يتداخل الزمن مع البناء من أبعاده كافة ، الموضوع والشكل واللغة والإيقاع ، ومن هنا يدخل الشعري إلى الرواية متمثلا في الزمن. فعلى حين كان التراتب الزمني هو الأساس في السرد الروائي ، والتفتيت الزمني هو الأساس في الشعر ، أصبح الآن في ظل شعرية البناء الروائي التفتيت الزمني إحدى التقنيات الشعرية التي استعارها الخطاب الروائي من الشعر . فالزمن الروائي لم يعد متساوقا في الأعمال التي تعي هذه التقنية وتوظفها - ، وإنما تعتمد شعرية الزمن فيها على كسر خط الزمن.

فالزمن في رواية "فصول من سيرة التراب والنمل" لحسين عبد العليم ، متشابك، يصعب الإمساك به، حيث اعتمدت الزمن المتصالب، العمودي والأفقي ، وفي جزء كبير منها، اعتمدت «الفلاش باك»، وقد تتابعت الأحداث بسياق غير عادي مع بعض القطع في الصورة، والتخيل. وتفتيت البناء الزمني في الرواية كلها هو الملمح الأكثر تحققا ، وقصدية من الروائي؛ إذ إغراقا منه في التنويع على هذه التقنية ، فإنه يعنون فصول روايته بتواريخ سنوات ، فالرواية تبدأ بنعي فؤاد لأبيه الدكتور عزيز في الفصل الأول (١٩٩٨) ، ثم في الفصل التالي مباشرة (١٩٨٢) تتحدث عن أن الدكتور عزيز نفسه يحارب النمل والتراب ، ثم في الفصل الثالث (١٩٧٧) نعي الأم وسرد عن حال الأسرة بعد غيابها ، ثم في الفصل الرابع (١٩٤٠) الدكتور عزيز يبحث عن زوجة ويطلب من كمال أخيه ذلك ، فيرشح له عايدة التي سبق نعيها .

وكان يمكن الإمساك بعنصر التسلسل الزمني المعكوس بدلالة التواريخ السابقة التي تبدأ من عام ١٩٩٨ وتعود إلى الوراء ، إلا أن الروائي يعمد أيضا إلى كسر هذا التكنيك ،والإصرار على تفتيت الزمن ، فينتقل زمانيا مرة أخرى لا إلى الوراء وإنما إلى الأمام (١٩٧٥) في الفصل الخامس، والحكي عن الأم عايدة وأبنائها في منزلهم ، ثم مرة أخرى (١٩٤١) لتحكي عن زواج الدكتور عزيز و عايدة ، ثم (١٩٩٦) فاروق عزيز في لندن يهنئ حبيبته التي تزوجت صديقه وصفي ...... إلخ .

على هذا المنوال يجري الزمن الكلي العام في انتقال غير محدد الهوية بين الحاضر والماضي ، ولكن يحكمه منطق الحكي ، ليس تبعا لتسلسل الأحداث هنا ـ فالأحداث تقتضي تسلسلا زمنيا تسلم فيه (أ) إلى (ب) إلى (ج) تبعا للبناء الزمني المتفق عليه في السرد ـ وإنما منطق الحكي هنا يسعى فيما يسعى لتفتيت هذا البناء الزمني ، لا لشيء سوى استجابة لمفاهيم الشعرية الروائية ، بمفاهيمها الجمالية المصاحبة في كسر أفق التوقع ، وكسر الألفة النمطية للتقنيات السردية المعهودة ، وأبنيتها التي أصبح الروائي يراها مكرورة .

أما الزمن الخاص على مستوى المشهد السردى الداخلى ، فإنه أيضا يخضع لهذا التفتيت. فعندما كانت الرواية تحكى عام (١٩٤١) عن الدكتور عزيز وخطيبته التى كشفت له عن عالمها وهواياتها ، وأخرجت له من دولابها ألبومات وكراريس :

" أرته ألبوما آخر خاصا بمقالات وصور الزواج الملكى ، وعلقت : إن هوايتها هكذا بالمصادفة – مثل الملكة فريدة- العزف على البيانو والرسم .

فى عام ١٩٥١ سوف يكتشف الدكتور عزيز أن زوجته عايدة عادت لنفس هوايتها القديمة ، وجمعت صورا ومقالات بمناسبة عيد الجلوس الملكى والزواج الملكى الثانى من ناريمان ." ص٢٤ .

فالحكى هنا ينتقل عبر الزمن من الوراء إلى الامام إلى الوراء إلى الأمام مرة أخرى، ثم يعود إلى اللحظة المسرود عنها التى جاءت فى ثنايا لحظة ورائية أيضا .

وتتمثل معالم شعرية البناء الزمنى فى رواية "كحل حجر"، فى أنه خطاب يختزل زمن قصة الحاضر فى لحظة، أو بخطاب تتداخل فى زمنه الأزمنة. وهو بهذا يخرج على قواعد شعرية أرسطو ويتحرر من منطق التحول الذى ينتهى بالشخصية إلى قدرها. ولا تعود الحكاية، أو الفصل باعتبار البداية والعقدة والنهاية، وقوام الشعرية، وقاعدة بنيتها.

وهنا يصبح النص الروائى مستهلا، أو حالة مفتوحة على الزمن، ومفتوحة بحرية على فاعلية القراءة. فالنص يبدأ زمنيا بالحديث عن علاقته بهناء الصحفية ، ثم ينتقل بالزمن للحديث عن "عبد العال تعلب " فى الثانوية العامة ص١٠ ، وهو زمن قديم يعود إلى سنوات ، ثم يعود إلى هناء ، ثم لأمها ، ثم لعلاقتها بجورج أبسخرون ، ثم إلى شقة الصديق على إبراهيم الشاعر ، ثم إلى ذاته فى حلوان وهو يكتب الشعر ، ثم إليها ، ثم إلى جورج ، ثم إلى سعاد حامد فى البلد ، ثم إلى حلمية الزيتون ، ثم إلى البلد ............ .

وعبر كل الأحداث والسرود السابقة لا تستطيع الفصل زمنيا بينها ، فالحكى يتداخل على المستوى الزمنى ليصنع حالة من المزج بين ما هو حاضر وما هو غائب ، بين ما هو جديد وما هو قديم، بين ما حدث حقيقة ، وما حدث فى خيال الذات الساردة .. إن هذا التفتيت الزمنى برمته من سمات البناء الشعرى ، الذى لا يفصل بين أبعاد الزمن بمفهوم الصيرورة والحركة ، وإنما يعمد إلى تفتيته على الدوام .

من جهة أخرى، يكمن تفتيت البناء الزمنى فى الرواية ، فى كل الانحرافات الدلالية – التى سيرد الحديث عنها تاليا – ، إذ إن الانحراف الدلالى يمثل كسرا فى العلاقة الزمنية على مستوى أفق التوقع ، وهدما لارتباط العلة بالمعلول ( السببية ) ، ومن ثم يدخل فى إطار الشعرية التى تعتمد هذا الانحراف فى الأساس .

### ٣-٧- الانحراف الدلالى / تعدد تأويلات القراءة :

الانحرافات الدلالية فى الشعر تتمثل فى الخروج عن المألوف بالتقديم والتأخير ، والإيجاز والإطناب ، وهى فى مجملها تمثل خروجا عن إطار الخط المألوف ، ( الخط المحورى ) المثل للاستخدام العادى للغة ، إذ إنها خرق ، ووعى فارق تكمن فيه روح البلاغة بالإحساس بهذا الوعى الفارق بين اللغة الواقعية الماثلة فى الشعر ، واللغة الممكنة التى كان من المحتمل أن تستخدم بشكل شائع وبسيط ، وهو ما بحثته الأسلوبية فى تقاطع خط المجاوزة مع الخط المحورى ، وإن كانت المجاوزة تتحقق فى الشعر والنثر على السواء- كما يرى جان كوين- إلا

أنها تمثل فى الشعر الحد الأقصى ، على حين فى النثر الحد الأدنى ، والفرق بينهما يكمن فى معدل التردد [٤٢] .

وقد فعلت الأسلوبية من دور الانحراف الدلالى فى بناء النص الشعرى ، إلى الدرجة التى عرفت فيها الصورة البلاغية على أنها الوحدة اللسانية التى تشكل انحرافا دلاليا. وعلى هذا الأساس يكون فن العبارة نسقا من الانحرافات الدلالية اللسانية ، وقد تم تمييز ثلاثة أنواع من هذه الانحرافات[٤٣] ، وهى :

- الانحراف فى التركيب : أى الانحراف فى العلاقة بين الدوال .
- الانحراف فى التداول : أى الانحراف فى العلاقة بين الدليل والمرسل والمتلقى .
- الانحراف فى الدلالة : أى الانحراف فى العلاقة بين الدليل والواقع .

ويعد أحد الملامح الفارقة فى شعرية البناء الروائى المعاصر: الانحراف الدلالى ، بتراكيبه السابقة التى استعارها من الشعر، وإن كانت الاستعارة هنا ليست وصفا دقيقا لاشتغال الانحراف الدلالى فى السرد ، إذ إنه بالفعل يوجد فيه ، إلا أن ما يحدث للنص الروائى ليقترب من الشعرية، هو تفعيل دور الانحراف الدلالى سواء فى تركيب الجمل أو فى صياغة الصورة بمفهومها البلاغى والتى تُعَدّ هى العلاقات الجمالية الناتجة من تجاور الألفاظ وتعالقها ، من تصوير ومعان لغوية ، إلى تقابلات وتضادات وغيرها .

ففى نص: منتصر القفاش " تصريح بالغياب " – السابق ذكره فى شعرية اللغة – ، ونص منى الشيمى " لون هارب من قوس قزح "، يمكن رصد هذه الجملة من الانحرافات الدلالية ،التى جعلت منطوق الخطاب يحيل إلى عالم خيالى ، ويصنع أجواءه صنع قصيدة تحلق فى مسارات غير مألوفة .

وعندما يكتب سعيد نوح ورقة سعاد إلى خالد هارون فى " كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد"[٤٤] يقول :

> **" كن على حذر ، ما هى إلا خطوة أولى تخطوها نحو البداية ، لذلك النبع دوامات ، وللجبل قمة ، حذار أن تجوب قلبى لاهيا ، فلى أشيائى ولك أشياؤك، وزغب الربيع لا يحب شتاء والبرد والدفء يؤلفان قلبا واحدا .**
>
> **فلا ترم بصقيعك فى دمى ولا تطلب الشمس " ص٤٩ .**

فالانحراف الدلالى يشتغل هنا على مستوى تركيب الجملة وإحالاتها غير المنطقية- بالمفهوم الواقعى- والانحراف فى العلاقة بين الدليل والواقع ، فالنبع- سرديا- ليست له دوامات ، ومن ثم فالإحالة المرجعية ليست سردية ، وإنما هى شعرية ، كذلك : "أن تجوب قلبى لاهيا ، زغب الربيع لا يحب شتاء ، البرد والدفء يؤلفان قلبا واحدا" إن هذه التراكيب إنما تحيل إلى دلالات خارج نطاق السرد ، وداخل إطاق الشعرية بمفهومها الحداثى ، الشعرية التى تعتمد الانحراف الدلالى كسمة فارقة بينها وبين ماليس شعريا.

وبهذا التشكيل تكون الرواية قد حققت قفزة نوعية فى دائرة استنهاض الوعى، وانتقالها من مرحلة النص الترفيهى المسلى إلى النص التحريضى، الذى يعمل على تداخل الحكايات داخل الرواية بحيث تتضمن الرواية كثيرا من الحكايات التى تشكل لقطات تضمينية تساهم بتأجيل سرعة الحكاية الرئيسة- إن وجدت – فى الرواية ، ويعمل على إثراء العمل ، ومن ثم تعدد تأويلاته .

**٣-٨- شعرية المكان :**

أيا كانت طبيعة المكان فى الرواية ، سواء كان المكان المحدد بحدود جغرافية ، والذى يشغل مساحة نصية ما تكون هى الحدث أو هامشه ، أو كان المكان الذى لا يعدو أكثر من مشار

إليه (ركن فى بقعة ما من بقاع العالم) أو (شرفة لبناية ما)، أيا كانت الطبيعة فإن المكان يمكن أن يتخذ شكلا ما من أشكال الشعرية- التى نحن بصدد الحديث عنها- شعرية تجعل المتلقى يقف إزاءها متأملا تأمل الروائى فى منحها صفات إنسانية أو إضفاء أبعاد سيكولوجية عليها. وحسبما يرى باشلار فإن "كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية ، والأماكن التى عانينا فيها من الوحدة ، والتى استمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها ، تظل راسخة فى داخلنا ، لأننا نرغب فى أن تبقى كذلك. فالإنسان يعلم غريزيا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق ، يحدث هذا حتى حينما تختفى هذه الأماكن من الحاضر ، وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا " (٤٥).

ففى رواية "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف ، تتجسد هذه الشعرية فى المكان عند زيارته لمبنى الحضانة الذى كان به ، بعد ٢٠سنة ، كان يبحث عنه قبل هذا العمر. وعلى الرغم من أنه لم يجده كما كان ، إلا أنه دخله ، وعايش أحلامه فيه ، ورغباته الشاعرية معه .

أما ما حدث بعد ذلك، فقد أكد شعرية المكان فى البناء الروائى ، إذ يسترسل الراوى فى وصف شعرية المكان الذى ربما مررت به آلاف المرات ، ولكن هذه المرة تراه بعين الروائى ، وبرؤيته الشعرية الحالمة كما عبر هو عنها ، وهى منطقة وسط البلد من جهة التحرير :

**" وقبل تقاطع شارع قولة مع شارع محمد فريد عماد الدين سابقا ، وعلى يدك اليسرى هذه المرة ، يوجد شارع ضيق أليق به أن يكون حارة ، لكنه سمى شارعا لأن بداخله عطفة صغيرة تحمل اسمه تحت تصنيف حارة ، والشارع والحارة ، والحارة العطفة هو شارع البلاقسة .**

**وبذلك الشارع يوجد ضريح لمتصوف مجهول يدعى " الشيخ حمزة " وهناك كنت صغيرا تسحبنى أمى من يدى لتشترى شيئا من علاف مقابل الضريح ، وكان وقت مولد الولى ....... وفى هذا المولد شاهدت ما لم أشاهده بعد ذلك ........ "ص ٢٨.**

وفى رواية "لصوص متقاعدون"لحمدى أبو جليل، تبدو كذلك مراوغة المكان (منشية ناصر) كمكان جغرافى ، مع اختلاف الرؤية الوصفية له ، والتى أضفى عليها الروائى شعريته الخاصة .

**٣-٩- شعرية البناء :**

بحيث يبدو النص الروائى بناء متشابكا لو حذفت منه كلمة واحدة انهار البناء كله ،وتلك سمة جوهرية فى البناء الشعرى ، الذى يعتمد على تكثيف المعنى واختزاله ، سواء فى الشعر العمودى، أو شكول الشعر التالية- تاريخيا- إذ لم يكن فى الإمكان مع النص الشعرى- وبخاصة مع مفاهيم الوحدة العضوية ،وممارسات الرومانسية ، وما تلاها من الشعر التفعيلى وقصيدة النثر- إسقاط كلمة أو جملة ، وإلا سقط البناء الشعرى ، وتحول إلى شكل آخر فى الغالب الأعم لا شكل له .

إن الرواية، كما يرى لوكاتش، ترفض أن ترى الواقع مسببا ميكانيكيا أو جريانا عشوائيا، لكنها تحاول أن تساعد القارئ على تجريب حركة الواقع كما هو منظم وكعالم متشكل بطريقة لها مغزى ما. فموضوعية الواقعية، حسب لوكاتش، ليست خالية من العاطفة أو غير مربكة ، وإنما هى التزام بقراءة محددة للمجتمع، ورؤية يتم فيها إعادة اكتشاف العالم .

وتأتى أعمال : سعيد نوح فى " كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد " ، وخالد إسماعيل فى "كحل حجر " وحسين عبد العليم فى " فصول من سيرة التراب والنمل " وياسر عبد اللطيف فى "قانون الوراثة " ، و منتصر القفاش فى "تصريح بالغياب"، و"أن ترى الآن " ، تأتى مصداقا لهذا البناء الروائى الذى يعتمد شعرية الدلالات التى لا يمكن معها حذف كلمة واحدة من النص ، وإلا انهار البناء كله ، فالسرد هنا يتخذ سمة الحبك البنائى الشعرى الدقيق ، ويسعى إلى ضم

التفاصيل الدقيقة ونظمها في سلك رفيع وأنيق، معتمدا على لغة خطاب كل ما يرد فيها يتحدد بدقة متناهية الحساسية .

وهي أعمال تتفق في تعريتها للواقع بما يكشف عن شعرية البناء وحركة البناء وفاعلية الحوار بطريقة غير مألوفة، لأنها كتبت بطريقة غير مألوفة على نحو ما .

ففي النص الروائي الكلاسيكي كان الاعتماد على الحدث ومنطقيته هو الأساس ، ومن ثم تأتي اللغة واصفا للأحداث ، وليست هدفا في ذاتها ، ومن ثم - أيضا — كان في الإمكان التجاوز عن صفحات بأكملها لمتابعة الحدث ، أواللحاق بتطور الأحداث ، وبخاصة إن كانت الرواية تعتمد على التشويق والإثارة في تناول الأحداث ، أما في الرواية التي تنتمي إلى منطقة الشعرية ، فهناك تركيز لا على بناء الأحداث ورصفها وحبكها روائيا ، وإنما على البناء اللغوى في تكامله ، وتكثيفه ، وشعريته ، وتعدد دلالاته ، ومن ثم لا يمكن بأي حال تجاوز جملة واحدة لملاحقة أحداث ، أو التجاوز عن فقرة أو صفحة ، وإنما تحتاج القراءة إلى تركيز على كل دال ومفردة ، وإلا انهار البناء الروائي بأكمله .

**٣-١٠- شعرية الموقف / شاعرية الراوى :**

**أو ما يمكن أن يطلق عليه شعرية الرؤية ، حيث يتجسد ولع الكاتب في حشد طاقات لبناء شعرية الموقف الذى تمر به شخصية ما في سياق السرد ، ويتكيء الروائي هنا على فعل الشعر ذاته اتكاء مكثفا ، يكشف عن شاعرية للراوى تنم عن فرضية مؤداها أن الراوى لو لم يكتب نصه في شكل رواية فربما كان سينتجه في شكل نص شعرى. إن شعرية الموقف هنا قد تنتج تبعا لموقف قد يكون مغايرا للرؤية الشعرية ، ومن ثم ينقل ذلك الوظيفة الحكائية في الرواية إلى كونها وظيفة شعرية تجعل الحدث يترك أثرا شعريا ، ومساحات عميقة من الحس الشعورى الذى يمكن أن تتركه قصيدة أو مقطع فيها .**

يمكن رصد شعرية الموقف من خلال شعرية الرؤية ، ونعنى بها رؤية الراوى للموقف الروائي، تلك الرؤية التي تكون نابعة من رؤية شعرية للمرئي ، المسرود عنه ، الموصوف ، المحكى عنه .

**فعلى سبيل المثال ، عندما كان منتصر القفاش في "تصريح بالغياب" يرسم مشهدا للعسكرى الذى يعذب تلميذة المدرسة العسكرية بحملها للحجر، فإن المشهد يتحول إلى مشهد عاطفى شعرى في المقام الأول والأخير .**

**وإلى هذا الملمح تنتمي النصوص الشعرية التي يبثها الراوى داخل النص الروائي ، على لسان شخصية ما. تلك هي الشعرية التي تنتمي إلى الروائي وتعبر عنه ، وإليها تنتمي النصوص الشعرية التي وردت على لسان إبراهيم في " كحل حجر " لخالد إسماعيل ، والنصوص التي وردت على لسان جمال في " لصوص متقاعدون " لحمدى أبو جليل ، والنصوص التي ضمنها سعيد نوح في " كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد " .**

**فالشعرية هنا تداخلت مع السرد لتجعل من الشعر مفسرا لكل حدث أو مقولة.. مما يجعل الأمر غاية في التدلال ( بمفهوم ريفاتير) والإغراق في منح الهوية الشعرية للنص .**

**ففي "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف ، يصف مشهدا للشخصية المحورية : هو يستيقظ من نومه ويدخل إلى الحمام ، فينظر في المرآة التي فوق الصنبور ، يقول :**

> **" أن تنظر إلى نفسك في المرآة مباشرة فأنت لا تراها ، بل ترى عاطفتك نحوها ، التي تسبغ على الصورة المرسومة أمامك جمالا في كل الأحوال. أما أن تنظر إلى نفسك في المرآة عبر مرآة أخرى فأنت تراها بمعزل عنها ، تنظر إلى جانب وجهك الأيمن فترى الأيسر**

.... تراها كموضوع خارجك ، لكن إياك والاندياح وراء التكرار اللانهائى للصورة فى الانعكاسات المتعاقبة ، ذلك قد يمنحك وهما بالخلود .

اكتف بالانعكاس الثانى لصورتك ، وستتعلم ألا تعشق ذاتك ذاك العشق الأعمى، وتضبطها حين تتجمل ، وتخضعها لسياطك كى ترفع عنها كل ما ليس لها ". ص٢٢.

فالمشهد السردى هنا تحول من مجرد الإخبار عن ، إلى اختراق الذات ، وهيمنة الرؤية الشعرية المتعمقة للروائى ، وإسباغها على المسرود عنه. فالمرآة أداة للتعامل اليومى المتكرر ، ولكن أن يحمل عليها الراوى وظائف جديدة تتعلق بما هو ذاتي ونفسي ومتعمق ، فذلك يدخلها مباشرة فى إطار الشعرية ، حتى لو لم يستخدم التعبيرات المعتمدة على المجاز والاستعارة والتشبيه ومعايير البلاغة بمفهومها التقليدى . فالحكاية هنا تمنح بمنتهى التلقائية ما يعسر معاينته فى الواقع وما لا يُتوصَّل إليه إلا بمجهود فكرى شاق .

وكما يقول فرانسوا لابلانتين: «إن ما يقوم به الكاتب [الروائي] فعلا هو تحليل ظواهر بهدف استخلاص قوانين مفسرة للسلوكيات البشرية»

### ٣-١١-البناء الإيقاعى

فطن شعراء الشعر الحر إلى أن مجرد الوزن أو التقفية لا يكفيان فارقا بين الشعر والنثر. وقد لا يكون هذا الفكر جديداً على بنية النص الأدبى،وكما يقول غنيمى هلال " .... فقديما لاحظ أرسطو فى النثر أنه قد يتوافر له نوع من الإيقاع كالشعر " (٤٦)، بل إن كثيرا من الكلام المنظوم لا يدخل فى الشعر إذا خلا من القصد والنية وبنية الإيحاء والتصوير والتعبير عن تجربة. وهكذا فقد تغير مفهوم الوزن والإيقاع فى الشعر، فلم يعد الشعر يتميز عن النثر بالوزن والقافية، وإنما مع الشعر التفعيلى أصبح يتميز دون أن تسيطر القافية بثباتها وصرامتها .

ولفظ الإيقاع فى الأصل يعود إلى الموسيقى لا إلى الشعر و اللغة، وهذا ما حدا بابن سينا إلى أن يتحدث عن الإيقاع فى معرض حديثه عن الموسيقى، فيقول : "الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع لحنا، وإن اتفق أن كانت النقرات لحنا محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا " (٤٧) .

وقد انتقل مفهوم الإيقاع إلى علم العروض وصار فى بعض الأحيان مرادفا للعروض . والحقيقة أن الإيقاع ليس مرادفا للعروض، وليس جزءا من الأوزان ، وإنما هو على العكس من ذلك. فالأوزان هى بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع ، فهى بهذا المعنى تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل. ومما يؤكد ذلك أن الإيقاع متوافر ليس فى الشعر وحده ، وليس فى الخطاب الأدبى وحده ، وإنما هو خصيصة لغوية عامة. وكما يقول سيد البحراوى: "إنه بمعناه العام كتنظيم للعناصر يمكن أن يكون خاصية جوهرية فى الحياة بمظاهرها المختلفة، فليس ثمة مظهر، يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص ، الذى يؤديه عبر وظائفه"(٤٨) .

فكل تفعيلة تمثل إيقاعا لأنها منتظمة، ولكن ليس كل إيقاع تفعيلة. فالإيقاع هو تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النسب، أما الوزن فهو كمّ التفاعيل، ومن ثم فالإيقاع يضم التفعيلة، وتصبح جزءا من جزء من مكوناته .

ومن ثم يصبح الإيقاع فى مختلف مظاهر الحياة،هو التنظيم الزمنى الكامن وراء كل حركة، وهو ما لا يخلو منه شيء، فكل شيء نظامه الخاص فى مستوياته التراتبية أو الوظيفة.

والإيقاع على هذا الأساس ليس مادة، وإنما هو شعور أو إحساس تجسمه المادة التى يرد فيها أو تشتمل عليه، ومن ثم يصبح الإيقاع هو القالب للحركة اللفظية والصوتية والجسدية .

وتتجسد قيمة الإيقاع داخل الخطاب الأدبى فى أنه " توظيف المادة الصوتية فى الكلام يجعله يظهر فى شكل تردد وحدات صوتية فى السياق على مسافات متقايسة بالتساوى أو بالتناسب، مما يحدث انسجاماً وهارمونية، وعلى مسافات متقايسه أحيانا، لتجنب الرتابة" [٤٩].

إنه يطرح أبعادا دلالية وجماليات متنوعة تختلف من نص إلى نص آخر، بل وتختلف مع النص ذاته باختلاف حالة النطق، واختلاف حالة التنوع الصوتى والتمثل الدرامى لمضمونية النص مع الذات المرسلة أو المستقبلة .

وقد استخلص علماء الصوتيات، ودارسو الإيقاع المحدثون عناصر الإيقاع الشعرى، وهي[٥٠]: المدى الزمنى Duration– النبر Stress– التنغيم Intonation

وحديثا يطلق على الإيقاع بعناصره من نبر وتنغيم ومدى زمنى "الإيقاع الخارجى" وذلك فى مقابل "الإيقاع الداخلي" الذى لا يظهر فى النص من خلال تأثيره الصوتى، أى لا يعتمد على الأذن كوسيلة وحيدة للكشف عنه، وإنما يضيف إليها الرؤية البصرية، والحس الدفين، ومراتب الذوق الرفيع، ومهارات أخرى. وتتمثل عناصر هذا الإيقاع فى :

انتظام الألوان، وتراسل الحواس، وإيقاع الكتابة، والبياض الطباعى، و البناء التشكلى الهندسى للقصيدة (الذى أصبح للمبدع دور فيه) .. إلخ .

إن هذه المكونات بجانب الإيقاع الخارجى هى التى تمثل البنية الإيقاعية العميقة والداخلية فى النص الأدبى ( الروائى– الشعرى– القصصى )، حيث يصبح الإيقاع هنا حالة موازية للحالة التى يحدثها النص، وليس مرادفا للحالة التى يحدثها الوزن فى الشعر، بل يتعدى الأمر ذلك فتصبح الحالة الإيقاعية تناسقا وتواصلا بين بنية الشكل وبنية المضمون ، وهو ما اصطلحنا على تسميته بالإيقاع النغمى ، وهو الذى ينتج عن النبر والتنغيم المتفق عليهما بين متكلمى لغة ما ، وهو إيقاع داخلى يحقق التناغم الصوتى فى ذائقة المتلقى ، ويخلق موسيقية ما. ويُعَدّ التماثل النبرى على مستوى الكلمة والجملة ، هو التشكل والتشكيل الإيقاعى فى السرد القصصى والروائى ، حيث يمكن مثلا أن يهيمن مقطع من نوع معين على النص .

إن إيقاع النص الروائى بهذا المعنى يتحقق من خلال الإيقاع الصوتى والإيقاع الحسابى وإيقاع النبر ، مما يضفى عليه بعدا إيحائيا وانفعاليا يجعله يقف مع الإيحائية والانفعالية التى ساد الاعتقاد بأن الشعر ينفرد بهما ، وهنا يمكن القول بأن النص السردى عندما يتمثل الإيقاع فإنه يتحد بإيقاعه ، حيث يولد الإيقاع معه ، وهو بهذا المعنى لا يعتمد على قوالب إيقاعية سابقة التجهيز ، ليعيد تشكيلها ، ولكنه يعتمد على بنية الإيقاع فى ذاتها ، ليعيد تشكيل هذه البنى بالاعتماد على التنويع والخلق فى مؤثراتها : مثل نبر الكلمة ، والجهر والهمس الصوتيين ، والتوتر النفسى الصاعد والهابط فى بناء الكلمة والجملة .... إلخ .

ونظرا لأن الإيقاع –بمفهومه السابق – كامن فى مظاهر الحياة كافة، يتحقق فى النثر والشعر على السواء ، فإن الرواية تخلق إيقاعها أيضا. ففى رواية "تصريح بالغياب" لمنتصر القفاش – على سبيل المثال– فإن الإيقاع الداخلى فى النص يؤدى دوره فى خفاء وعلى مستوى نسيج النص كله، على جميع مستوياته التركيبية من لغة ودلالة، وتراكيب، حيث تؤدى الجمل القصيرة دورا مع البنى الصوتية من جناس صوتى وخلافه، لإحداث تشكيلاتها الإيقاعية، والجناس الصوتى بنوعيه يحدث جرساً صوتيا وإيقاعيا، يتزامن مع بنية الخطاب ويتناسب والدلالات الشعورية والمضمونية التى يحملها النص .

**٣-١٢– شعرية العنوان / الإهداء :**

ماذا لو راوغ الروائى ولم يعلن عن هوية نصه ، فلم يكتب على العنوان رواية ؟ وماذا لو تضامن العنوان فى حمله للبناء الشعرى مع الإهداء ، مع المدخل النصى لبداية الرواية ؟

ربما فى ظل مفهوم الشعرية البصرى الذى أرسته الكلاسيكية ( بالاعتماد على البيت الشعرى، والمؤسس على الوزن والقافية فيما سمى بالشعر العمودى ) ، أو المؤسس على الوزن فقط (الشعر التفعيلى ) ومفهوم السطر الذى يطول ويقصر تبعا للدفقة الشعورية ، ربما فى ظل ذلك ينتفى هذا الطرح أساسا؛ إذ الفرق حينئذ يكون واضحا بين الرواية فى شكلها البصرى وسرديتها وحكايتها التى تتضح من العنوان ، وبين النص الشعرى القائم على البيت أو السطر الشعرى ، ومن العنوان أيضا.

ولكن مع وجود قصيدة النثر مثلا ، ومع تسرب تقنيات الشعرية إلى السرد ، واختلاف مفاهيم الشعرية شكلا وموضوعا ، ربما يجد هذا الطرح منطقيته ، وبخاصة أن التفريق بين ما هو قصيدة نثر ، وما ليس منها أمر لم يطرح بعد على الساحة النقدية[٥١].

هنا تجد شعرية العنوان فى الرواية مدخلها ومبررها للتشاكل مع الخطاب الشعرى. فعندما تطالعنا عناوين مثل: " أن ترى الآن " لمنتصر القفاش ، و" فصول من سيرة التراب والنمل " لحسين عبد العليم ، و " لون هارب من قوس قزح " لمنى الشيمى ، و" خط ثابت طويل" لمحمد طلبة الغريب ، و" كحل حجر" لخالد إسماعيل ، و " كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد " لسعيد نوح، و"قف على قبرى شويا " لمحمد داود ، وبتجاوز اختلاط العامى بالفصيح ، فإن العناوين السابقة يمثل كل منها فى ذاته شعرية مكثفة ، ونصا شعريا قائما بذاته .

إنه مما لا شك فيه أن الأجناس الأدبية قد بدأت، منذ زمن بعيد، فى تحولاتها مع مسألة التجنيس الأدبى، وأصبحت تتماس فيما بينها ، وتتبادل التقنيات ، ويستعين جنس أدبى ما بخصائص جنس آخر، وأصبح التبادل فى التقنيات يتم من حقل أدبى إلى حقل آخر مجاور ليغدو من مقتنياته، أو جزءا من نسيجه وآليات كتابته. فاللغة فى تشكلها الأدبى مكون أساس لكل من الشعر والمسرح والرواية والقصة . واللغة فى ذاتها تحمل أبعادها وتشكيلاتها الجمالية التى قد ينتمى بعضها إلى الشعر وبعضها إلى الرواية وبعضها إلى المسرح ، إلا أن هذا الانتماء ليس نهائيا (لايمكن تجاوزه ) وإنما هو انتماء جمالى قد يتغير من عصر إلى آخر ، ومن بيئة إلى بيئة بحسب عامل التلقى الذى يمثل مكونا أساسيا من مكونات تحديد الجمالى. ومن هنا، فإن ما يتم تحديده اليوم على أنه من سمات الشعر ، ربما فى الغد القريب يصبح من ماهيات السرد ، وهكذا ، تبعا لطبيعة الأدب الذى يسعى دوما إلى التجريب ، ومن ثم التطوير المستمر وتحديث الآليات .

**الهوامش:**

١. ابن رشيق القيروانى " العمدة فى محاسن الشعر وآدابه-نشر محمد محي الدين عبد الحميد- المكتبة التجارية الكبرى- مطبعة الاستقامة- القاهرة- جـ١- ١٩٥٥م - ص٩٩.
٢. تودوروف : مفهوم الأدب- ترجمة منذر عياشي- النادى الأدبى الثقافى بجدة- ط١- ١٩٩٠م ص٣٦ .
٣. انظر : شوقى ضيف البحث الأدبى (طبيعته- مناهجه- أصوله )- دار المعارف القاهرة- ط٤- ١٩٧٢م - ص ٩ .
٤. رينيه ويليك ، أوستين وارين : نظرية الأدب- ترجمة محيى الدين صبحى- المجلس الأعلى للفنون والآداب- سوريا- ص ٢٢ .
٥. السابق : ٢٢ .
٦. السابق : ٢٩ .
٧. تودوروف : مفهوم الأدب- سابق- ص ٤٥ .
٨. ر.م. ألبيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة-ترجمة جورج طرابيشى- منشورات عويدات - بيروت- ط٢- ١٩٨٠م - ص٢٥ .
٩. محمد بنيس : الشعر العربى بنياته وإبدالاتها الرومانسية العربية(٢)- دار توبقال للنشر والتوزيع- المغرب- ط١- ١٩٩٠م ص ٤٥ .

١٠. انظر في ذلك : الجرجاني : دلائل الإعجاز- مكتبة الخانجي- القاهرة- ١٩٩٢م ص٥٥ .
- الباقلاني : إعجاز القرآن- دار المعارف- القاهرة- ١٩٦٣م .
- أبو هلال العسكري : الصناعتين- المكتبة العصرية- بيروت- ١٩٨٦..
- ابن طباطبا : عيار الشعر- القاهرة- ١٩٥٦م .

١١. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ٥٥؛ ٥٦.
١٢. رولان بارت : الدرجة الصفر للكتابة ترجمة: محمد برادة الشركة المغربية للناشرين المتحدين ١٩٨٥ ص٦١ : ٦٢.
١٣. جان كوين : بناء لغة الشعر ترجمة أحمد درويش الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ١٩٩٧م ص ٢٤.
١٤. السابق .
١٥. تزفيتان تودوروف : الشعرية ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر المغرب ١٩٩٠ ص٢٣.
١٦. السابق : ص٢٤
١٧. رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حنون دار توبقال للنشر المغرب- ط١ ١٩٩٨ ص٣١.
١٨. السابق : ص٣١.
١٩. السابق : ص١٩ .
٢٠. السابق : ص٢٠.
٢١. سعيد يقطين : سرديات النص ، الحداثة ، المجتمع : http://www.said-yaktine.com/Accueil.htm
٢٢. منتصر القفاش : تصريح بالغياب- دار شرقيات- ١٩٩٦ .
٢٣. ياسر إبراهيم : بهجة العمى – ميريت للنشر والمعلومات- ٢٠٠٣ .
٢٤. حمدي أبو جليل : لصوص متقاعدون – ميريت للنشر والمعلومات- ٢٠٠٢.
٢٥. سعيد نوح : دائما ما أدعو الموتى- مكتبة الأسرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠٢ .
٢٦. حسين عبد العليم : فصول من سيرة التراب والنمل – ميريت للنشر والمعلومات- ٢٠٠٣ .
٢٧. خالد إسماعيل : كحل حجر – ميريت للنشر والمعلومات- ٢٠٠١.
٢٨. منتصر القفاش : أن ترى الآن- دار شرقيات- ٢٠٠٢ .
29. Jan Makarovsky, "standard language and poetic in Prague school reader on Aesthetics, literary structure and style, ed and tr. Paul I. Carvin 9 Washington: Georgetown unvi press, , 1964) p. 17.
٣٠. منى الشيمي : لون هارب من قوس قزح- المجلس الأعلى للثقافة- ٢٠٠٢ .
٣١. ياسر عبد اللطيف : قانون الوراثة – ميريت للنشر والمعلومات- ٢٠٠٢.
٣٢. أ. أمندلاو: الزمن والرواية- ترجمة : بكر عباس- دار صادر- بيروت- ط١-١٩٩٧-ص١٧.
٣٣. السابق- ٢٩ .
٣٤. السابق- ٣٣.
٣٥. هانز ميرهوف : الزمن في الأدب- ترجمة : د.أسعد مرزوق- مؤسسة سجل العرب- القاهرة- ١٩٧٢- ص١٧.
٣٦. السابق : ٢٥ .
٣٧. السابق : ٢٥ .
٣٨. السابق : ٢٨ : ٣٢ ، وص٧٦ .
٣٩. أ. أمندلاو: الزمن والرواية- ص ٧٦ .
٤٠. إيين نكلسون وآخرون : فكرة الزمن عبر التاريخ- ترجمة فؤاد كامل- عالم المعرفة- الكويت- عدد١٥٩- ص١٨٥.
٤١. شملت عينة البحث مئات القصائد المنتقاة بشكل عينة عشوائية من عصور أدبية متنوعة ، منذ أقدم عصور الشعر حتى تاريخ البحث- انظر دراستنا عن تحولات الشعرية المعاصرة وقصيدة النثر .

٤٢. انظر : جان كوين : بناء لغة الشعر- ترجمة أحمد درويش- القاهرة- الهيئة العامة لقصور الثقافة- ١٩٩٠م ص٣٢ ، وما بعدها .

٤٣. انظر: هنريش بليث : البلاغة والأسلوبية ( نحو منهج سيميائى لتحليل النص )- ترجمة : محمد العمرى – إفريقيا الشرق- الدار البيضاء – ١٩٩٩- ص٢٤ وما بعدها.

٤٤. سعيد نوح : كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد- الهيئة العامة لقصور الثقافة- ١٩٩٦م .

٤٥. غاستون باشلار- جماليات المكان- ترجمة غالب هلسا- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت- ط٤-١٩٩٦- ص٤٠ .

٤٦. انظر: غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث- بيروت دار العودة ١٩٨٦ ص٣٧٧ .

٤٧. ابن سينا : كتاب الشفاء جواع علم الموسيقى تحقيق زكريا يوسف القاهرة ١٩٥٦م –ص٨١ .

٤٨. سيد البحراوى : الإيقاع فى شعر السياب نوارة للترجمة والنشر القاهرة ط١-١٩٩٦ م – ص٨ .

٤٩. انظر: محمد فكرى الجزار- لسانيات الاختلاف- الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة- سلسلة كتابات نقدية- القاهرة- ١٩٩٥- ص ٣٢ .

٥٠. انظر : سيد البحراوى : الإيقاع فى شعر السياب ص ١٠، ١١.

- ويُعَدّ المدى الزمنى هو المدة التى يستغرقها الصوت فى النطق، ولقياس هذه المدة قسم العلماء الحدث اللغوى إلى مقاطع (قصيرة ب، وطويلة -). ويرى سيد البحراوى أنه "على الرغم من أن الخليل بن أحمد فى أوزانه لم يعتمد على فكرة المقاطع فى رصده للتفعيلات المكونة للأوزان، إلا أنه يمكن بشكل تقريبى تحويل التفعيلات إلى مقاطع ".
  – السابق : ١٢، ١٣ .

- أما النبر، فهو ارتفاع فى علو الصوت على مقطع من مقاطع الكلمة: "ويأتى النبر من التوتر والعلو فى الصوت اللذين يتصف بهما موقع معين من مواقع الكلام " (٣٤) تمام حسان : اللغة العربية ص١٧١، ولم يرد ذكر النبر فى الدراسات النقدية العربية القديمة وإن كان قد ورد عن الفلاسفة ولكن بمفهوم مختلف إلى الدرجة التى جعلت البعض يحكم على اللغة العربية بأنها لغة ليست نبرية، إنما هى لغة كمية انسيابية.
  – انظر : شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى- أصدقاء الكتاب- القاهرة- د.ت. ص ٤٦ .

- والتنغيم يعنى نتاج توالى نغمات الأصوات الناتجة عن درجاتها. وقد عالج العرب القدامى التنغيم تحت مسمى النغم، ويعنون به درجة الارتفاع ، والانخفاض فى صوت الخطيب.
  – ابن رشد : تلخيص الخطابة – تحقيق وشرح محمد سليم سالم المجلس الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة ١٩٦٧م – ص٢٥٧.

  وهو ما يعنى أنه كان لديهم خصيصة نثرية مرتبطة بالخطابة، وبخاصة أن ذلك كان يتلاءم مع تلك الفترة الزمنية فى بدايات الإسلام وظروفها الدينية، والسياسية التى تحتاج إلى الخطابة ، ويحدث التنغيم اختلافا فى المعنى، خاصة إذا كانت اللغة نغمية، أى يعمل فيها التنغيم على مستوى الكلمة، مثل اللغة الصينية مثلا، فمعنى الكلمة يتغير باختلاف موضع التنغيم، وباختلاف النغمة التى تنطق بها .

٥١. انظر دراستنا عن قصيدة النثر والتفريق بين ما هو منها وما ليس فيها فى: تحولات الشعرية المعاصرة وقصيدة النثر ٢٠٠٣ .